

中国佛教百科全书

赖永海 主编

雕塑卷

上海古籍出版社

中国佛教百科全书



雕塑卷

刘道广 著

上海古籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国佛教百科全书．雕塑卷／刘道广著．—上海:上海古籍出版社，2001.1
ISBN 7—5325—2870—7

Ⅰ．中...　Ⅱ．刘...　Ⅲ．①佛教－百科全书②佛教－雕塑－宗教艺术－中国　Ⅳ．B94－61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 59676 号

中国佛教百科全书
雕塑卷
刘道广　著
上海古籍出版社出版
(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行　　上海古籍印刷厂印刷
开本 850×1156　1/32　印张 6　插页 32　字数 142,000
2001 年 1 月第 1 版　2001 年 1 月第 1 次印刷
印数:1——6,000

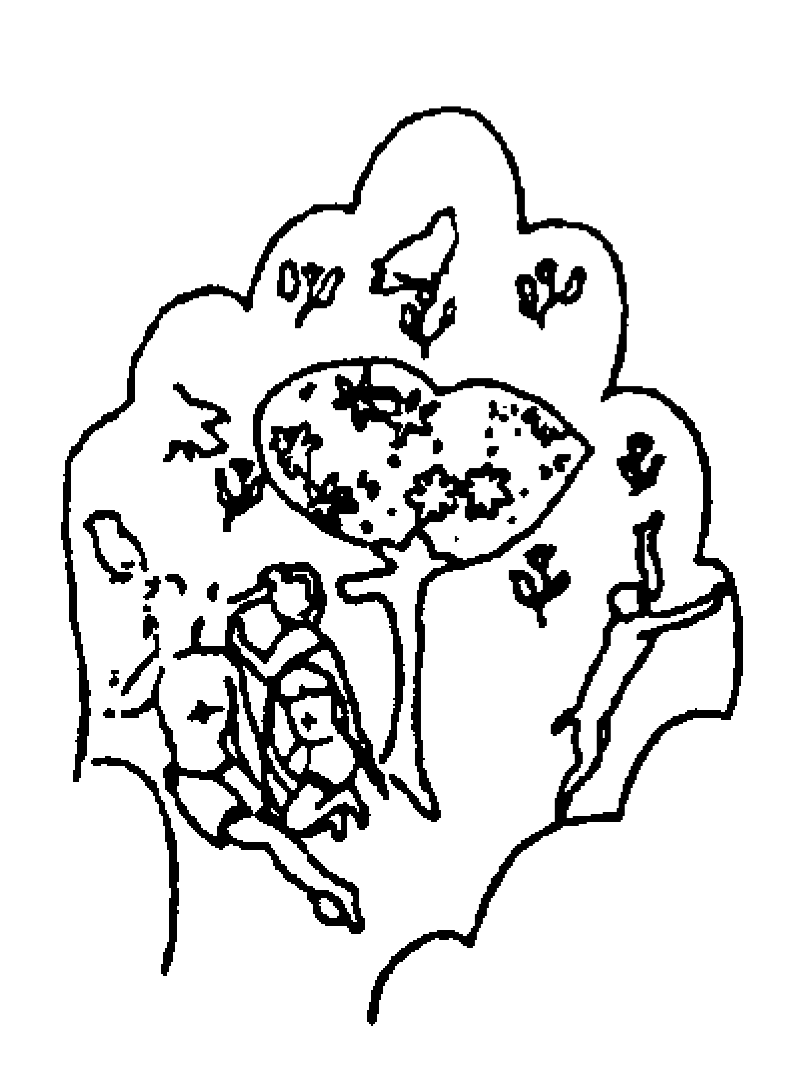
ISBN　7—5325—2870—7
B・330　　定价:30.00 元



商主断爱恋之情



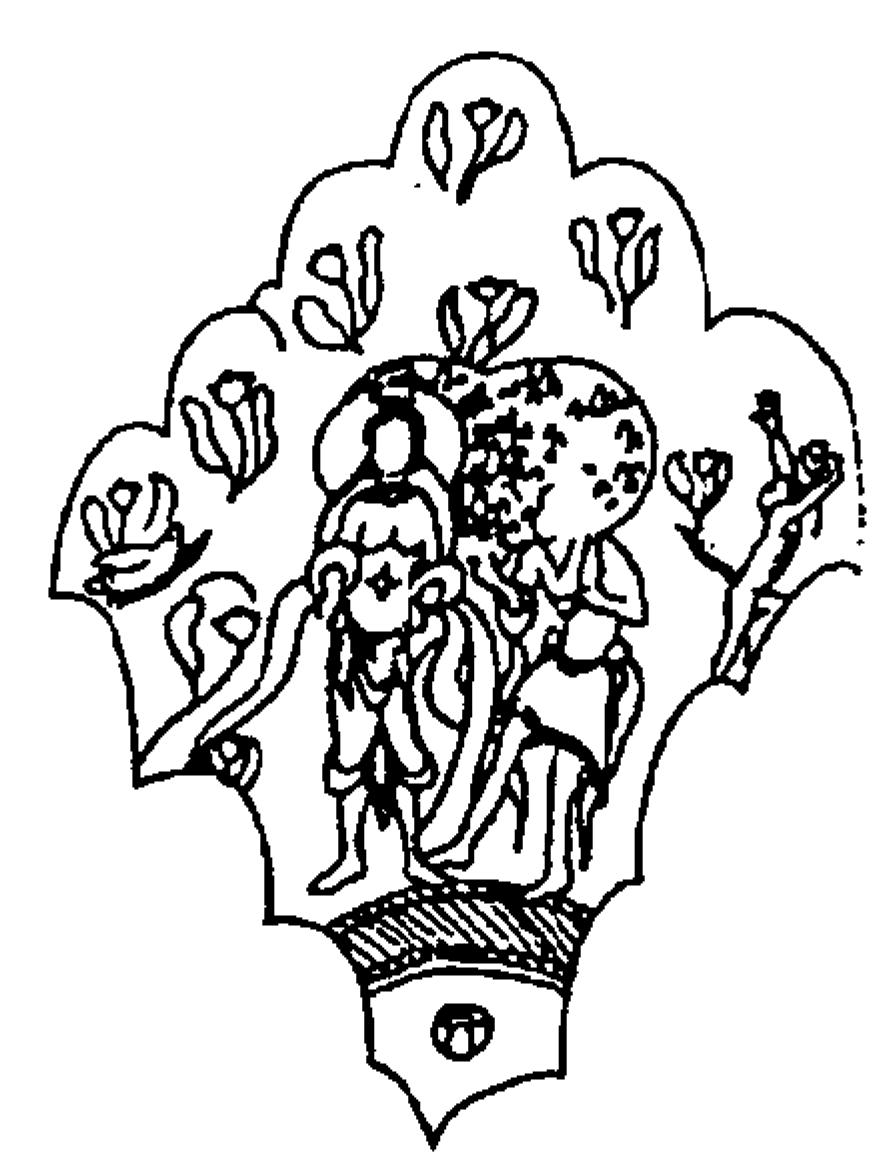
顶生王因贪丧生



善事兄弟



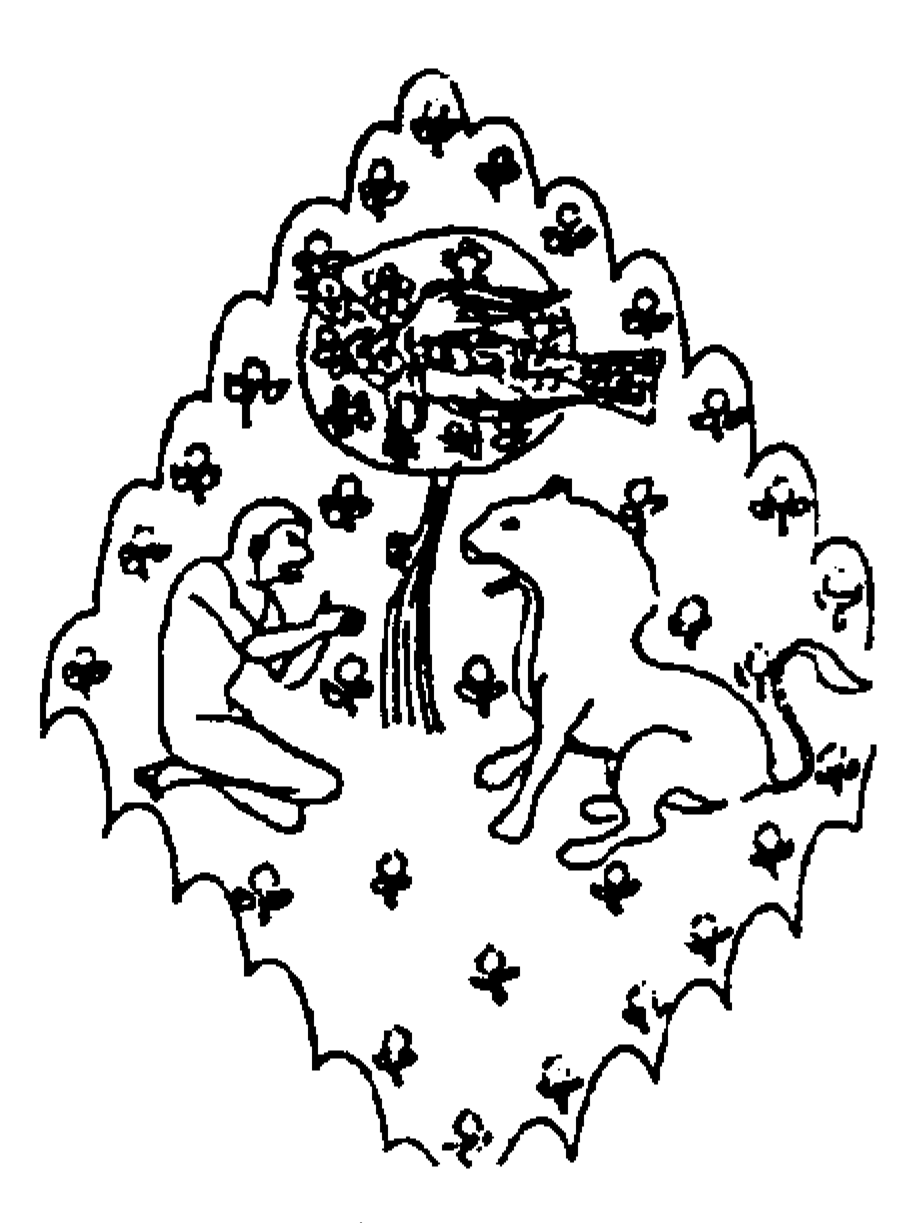
慕魄被埋



清信士舍身成相



须陀素弥王不食言

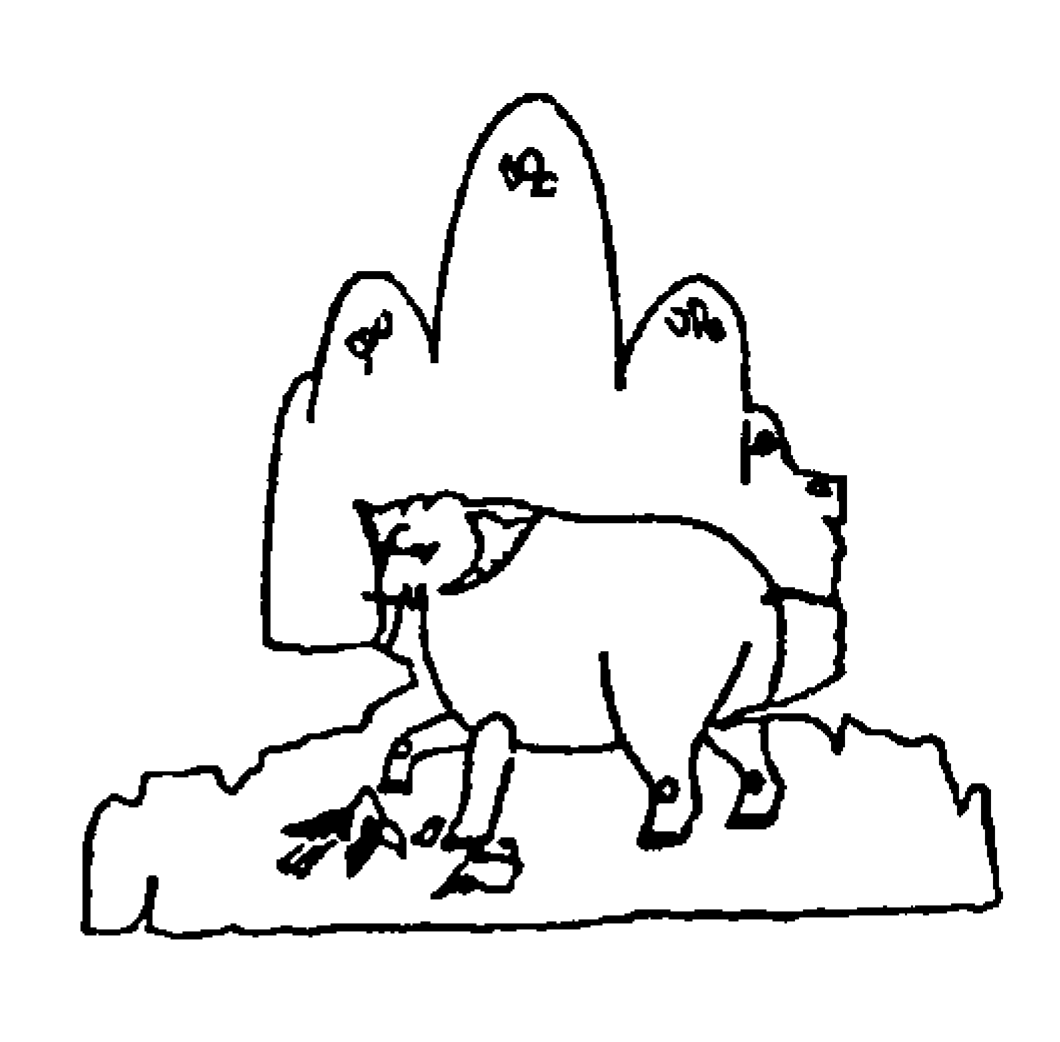


狮王舍身

图一　克孜尔石窟本生故事“戒度类”



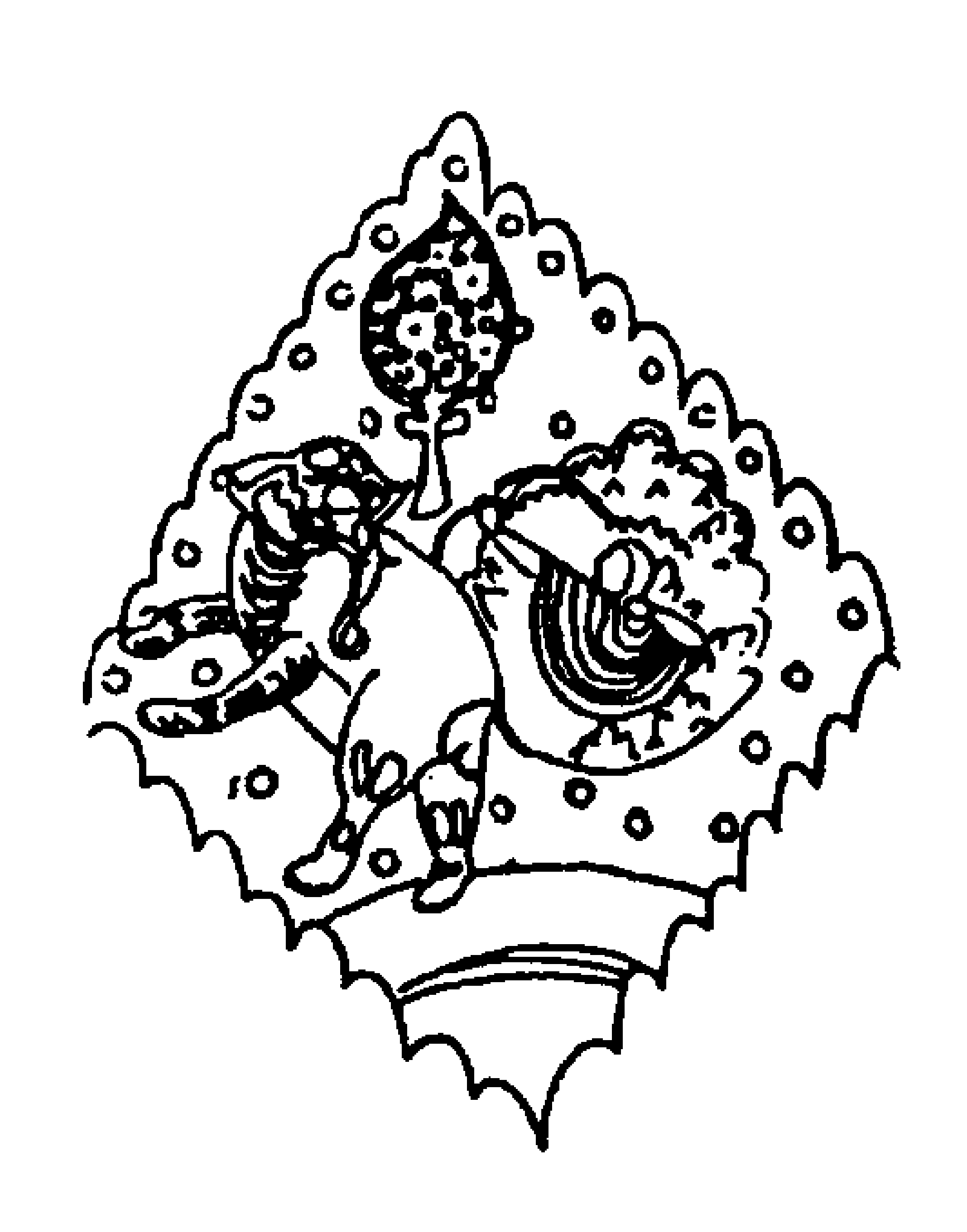
雁王复归



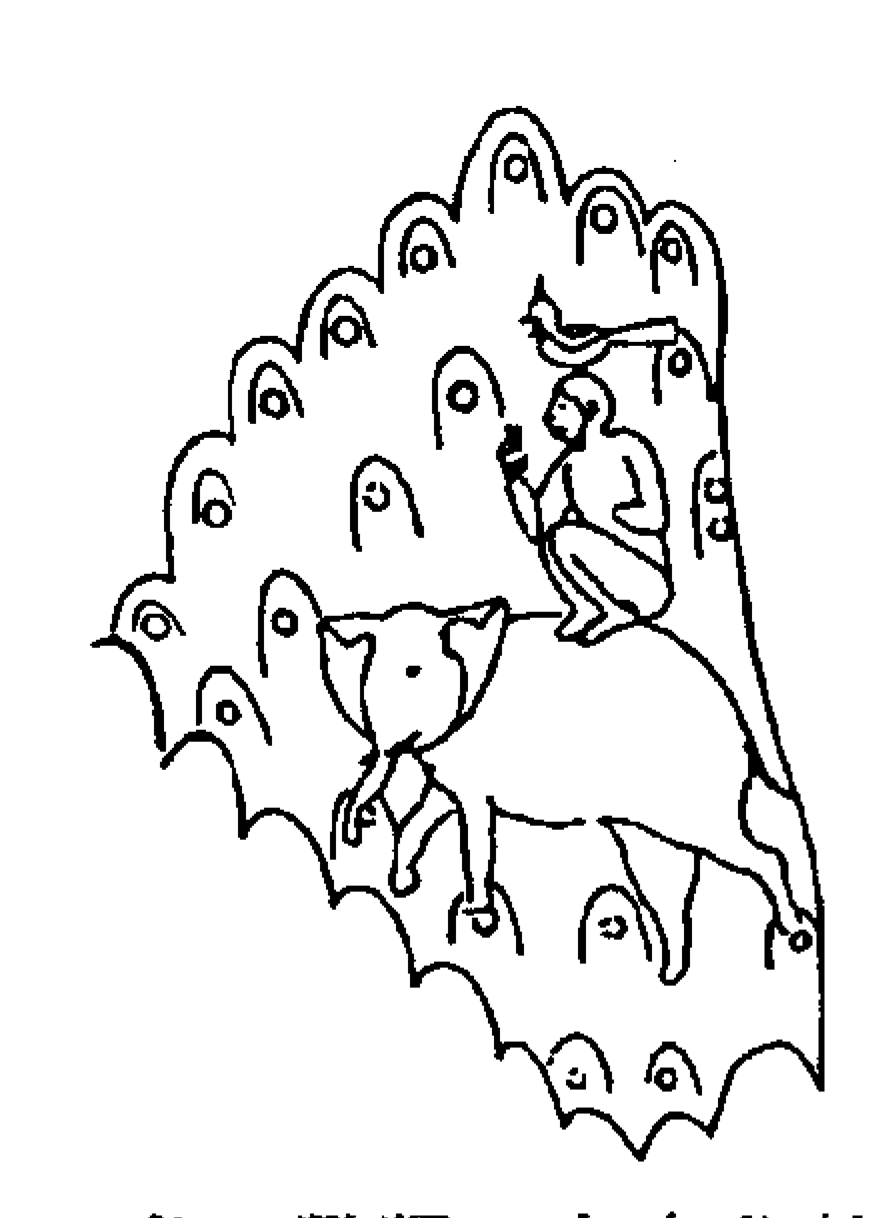
象王护鹗



母鹿守信



象王拔牙



象、猕猴、鸟自分长幼

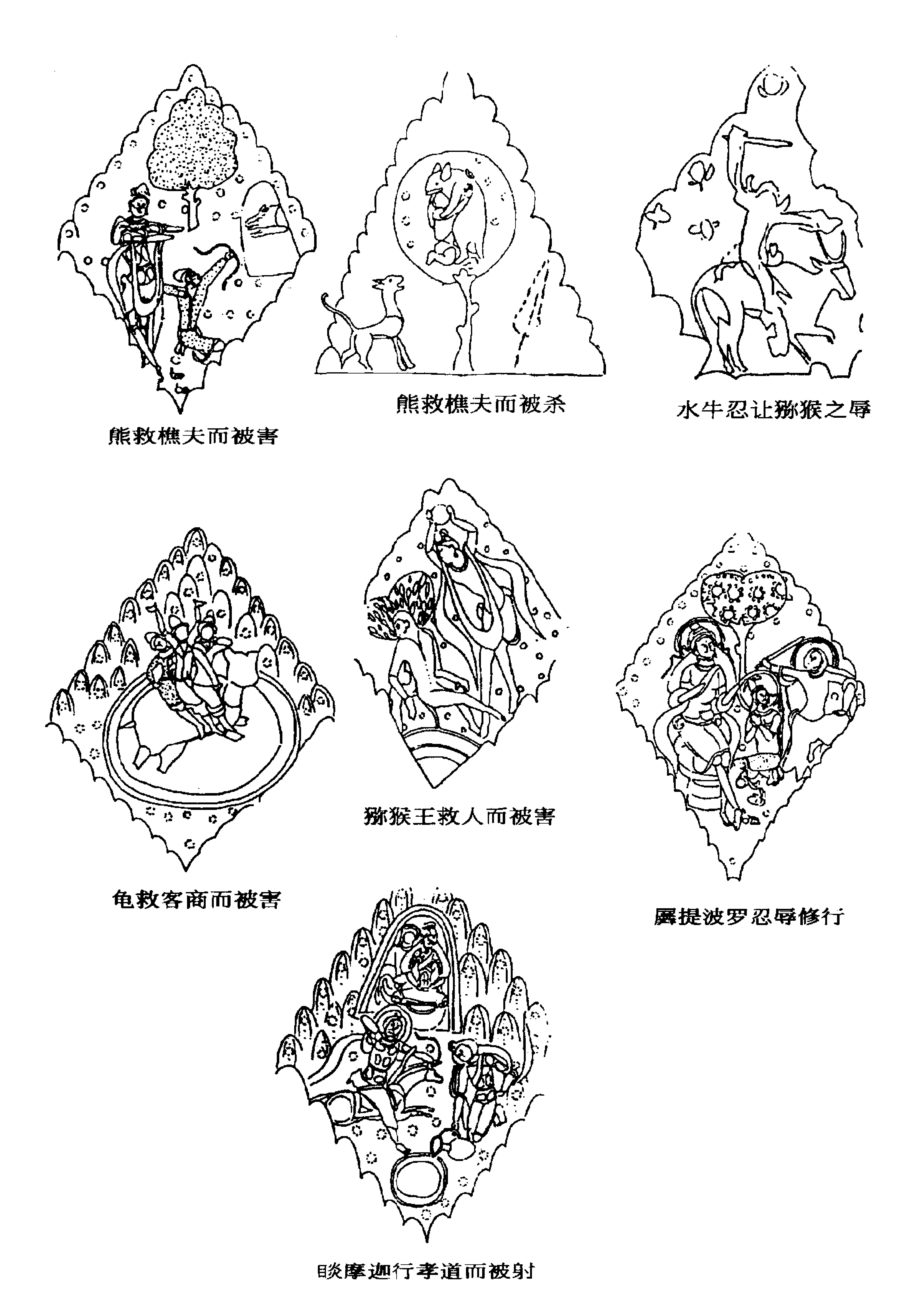


菩萨善行



仙人破戒

图一　克孜尔石窟本生故事"戒度类"



熊救樵夫而被害

熊救樵夫而被杀

水牛忍让猕猴之辱

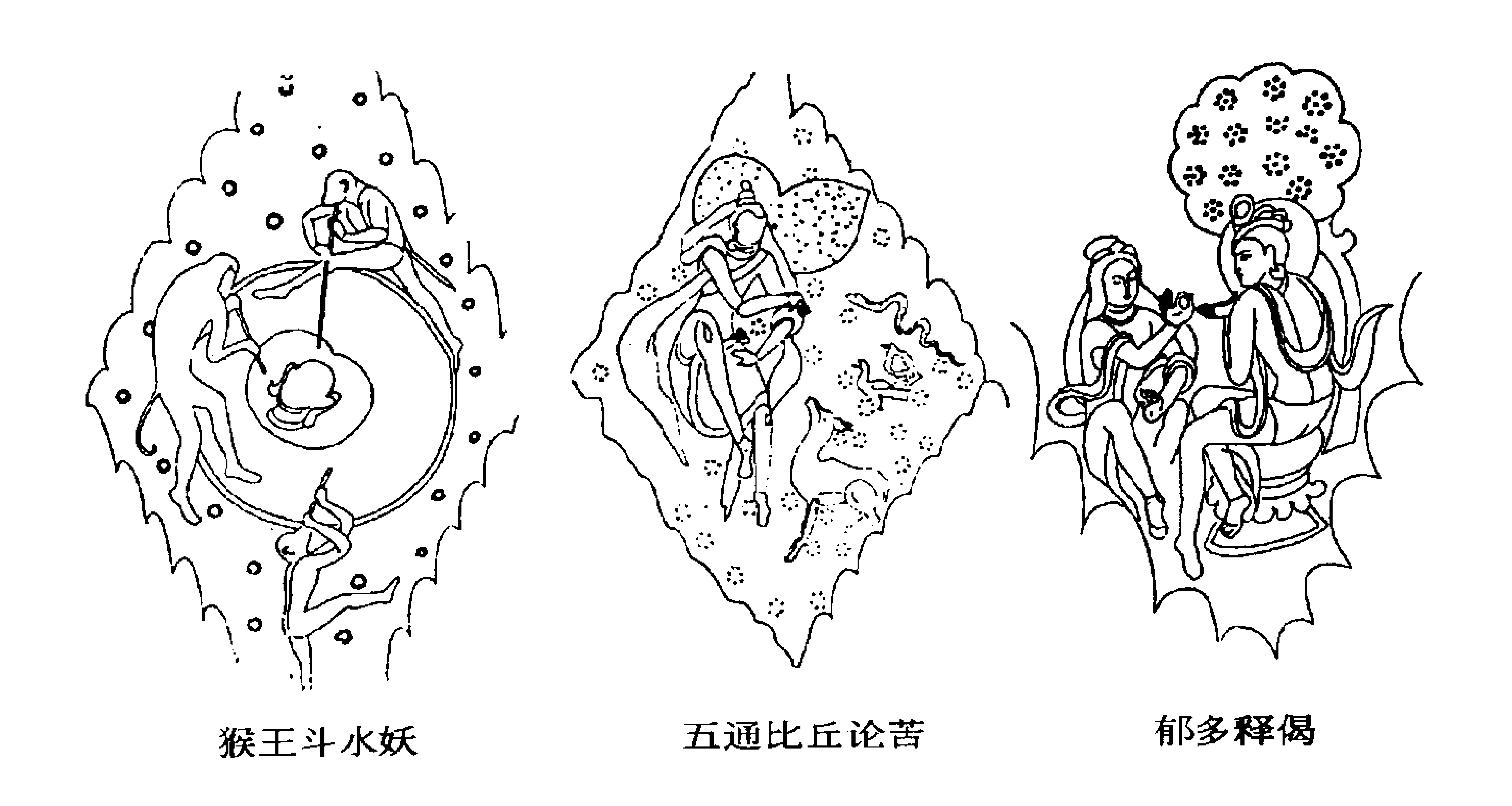
龟救客商而被害

猕猴王救人而被害

羼提波罗忍辱修行

睒摩迦行孝道而被射

图二　克孜尔石窟本生故事“忍辱度类”



猴王斗水妖　　五通比丘论苦　　郁多释偈

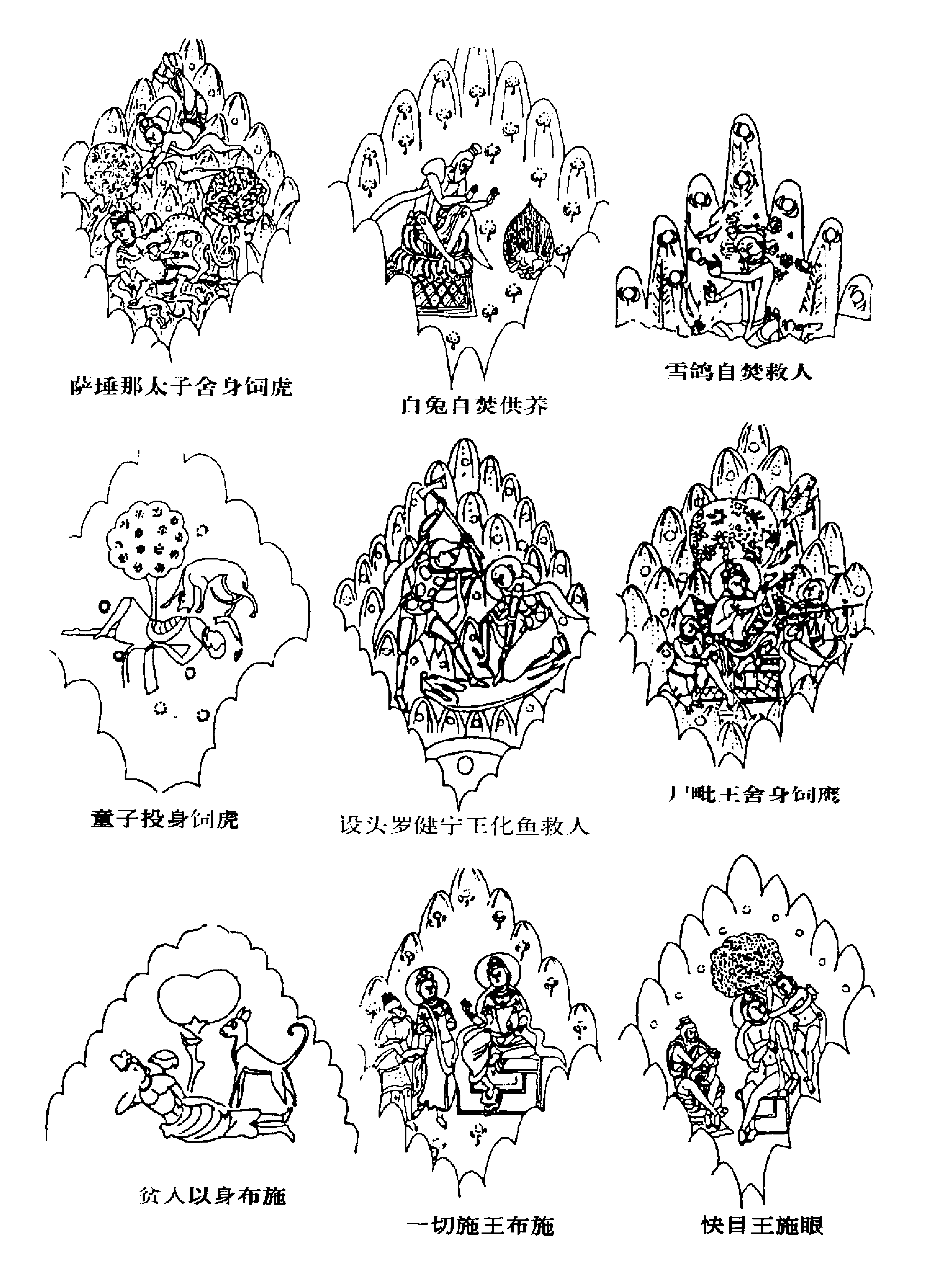


大光明王始发道心

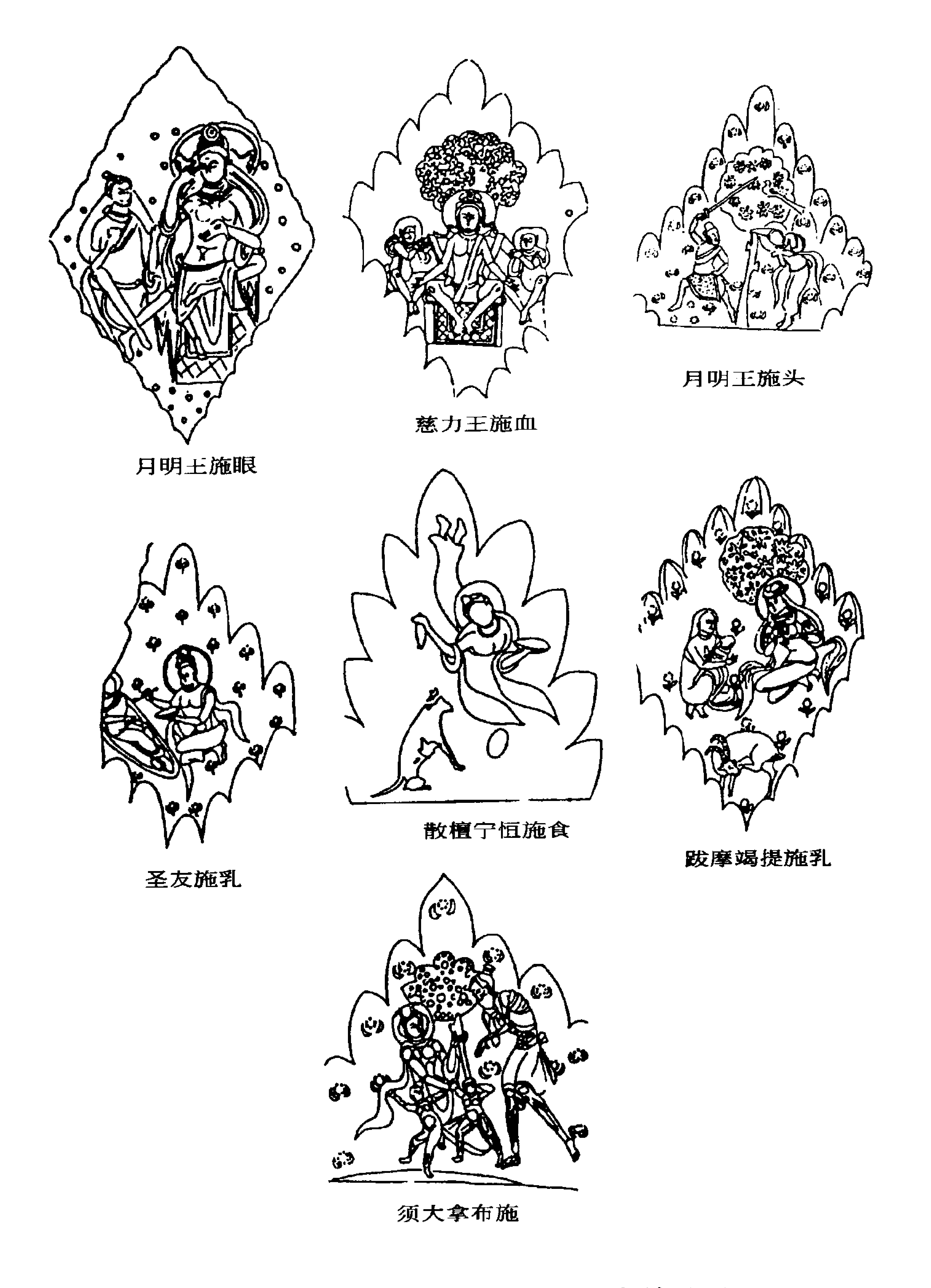


端正王判断亲子案

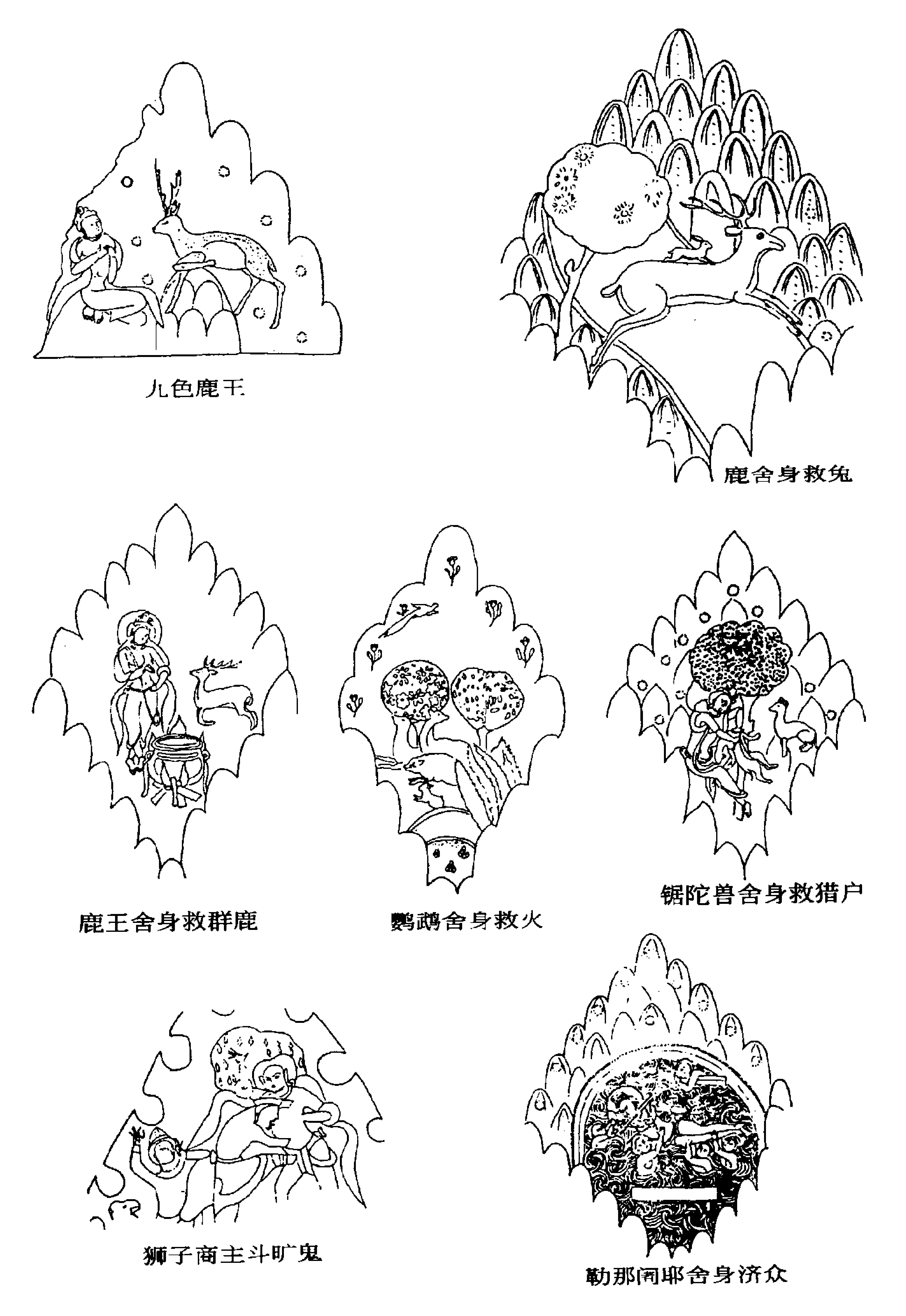
图三　克孜尔石窟本生故事"明度类"



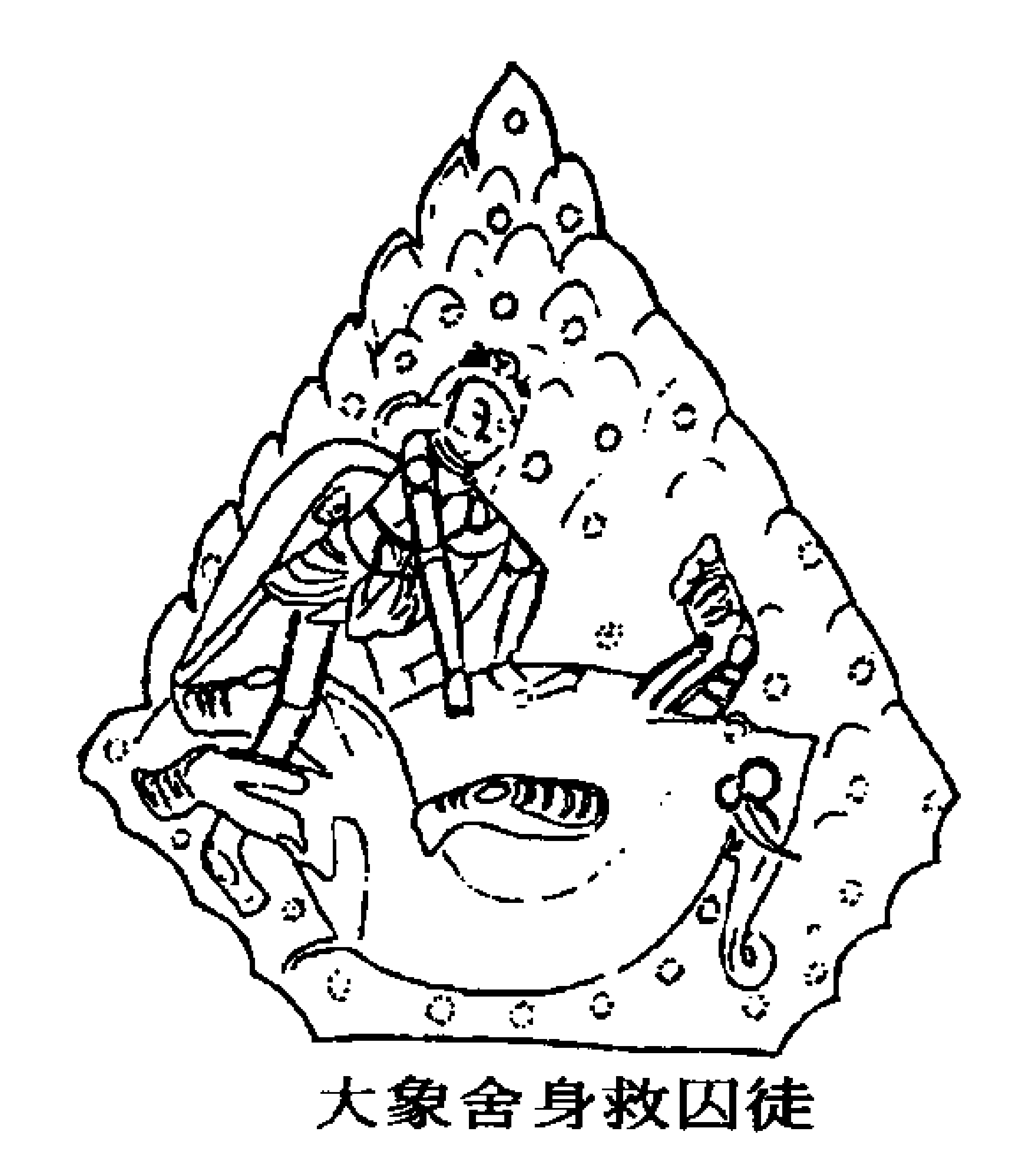
图四　克孜尔石窟本生故事“布施度类”



图四　克孜尔石窟本生故事“布施度类”



图五 克孜尔石窟本生故事“精进度类”



大象舍身救囚徒

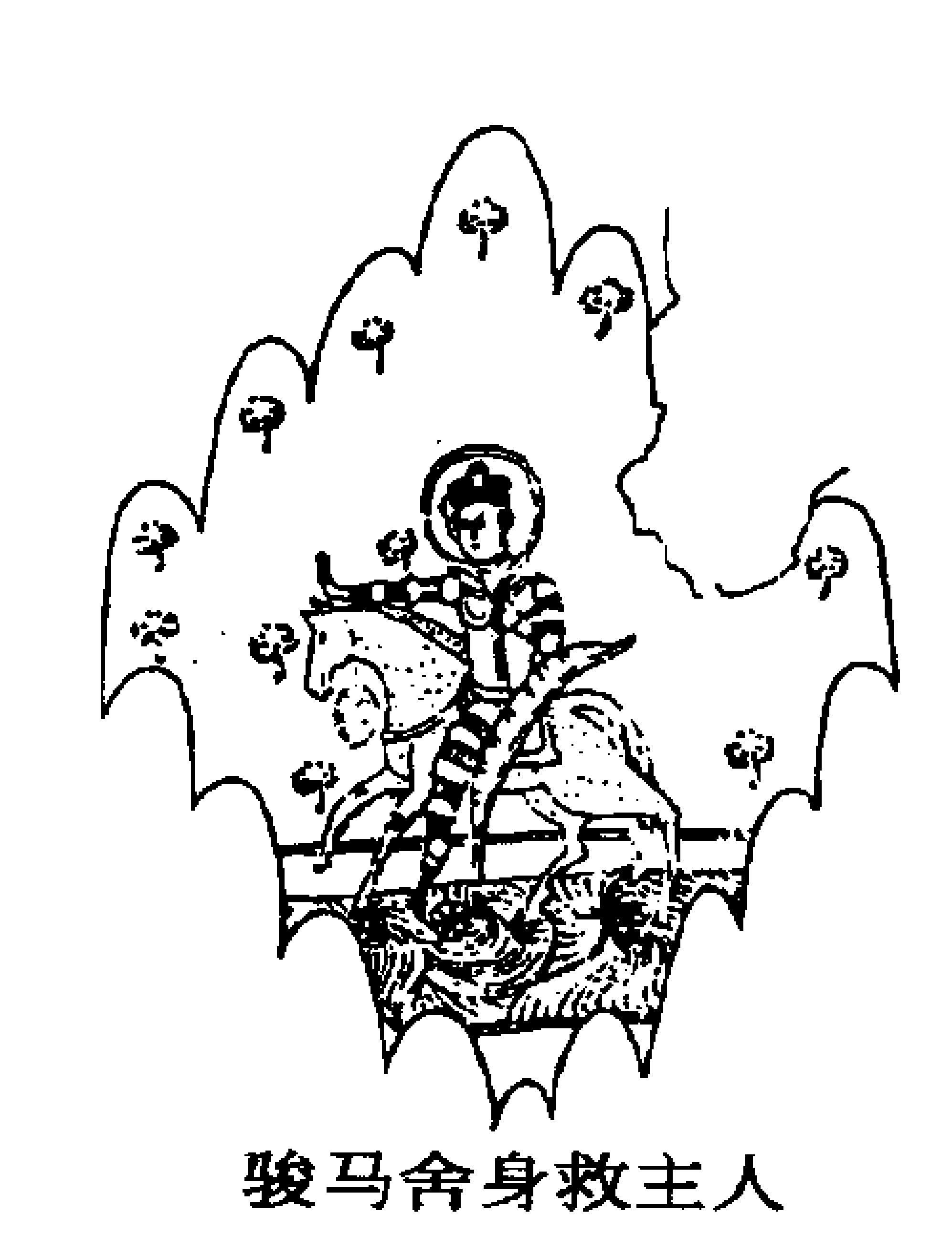


猕猴王舍身救群猴

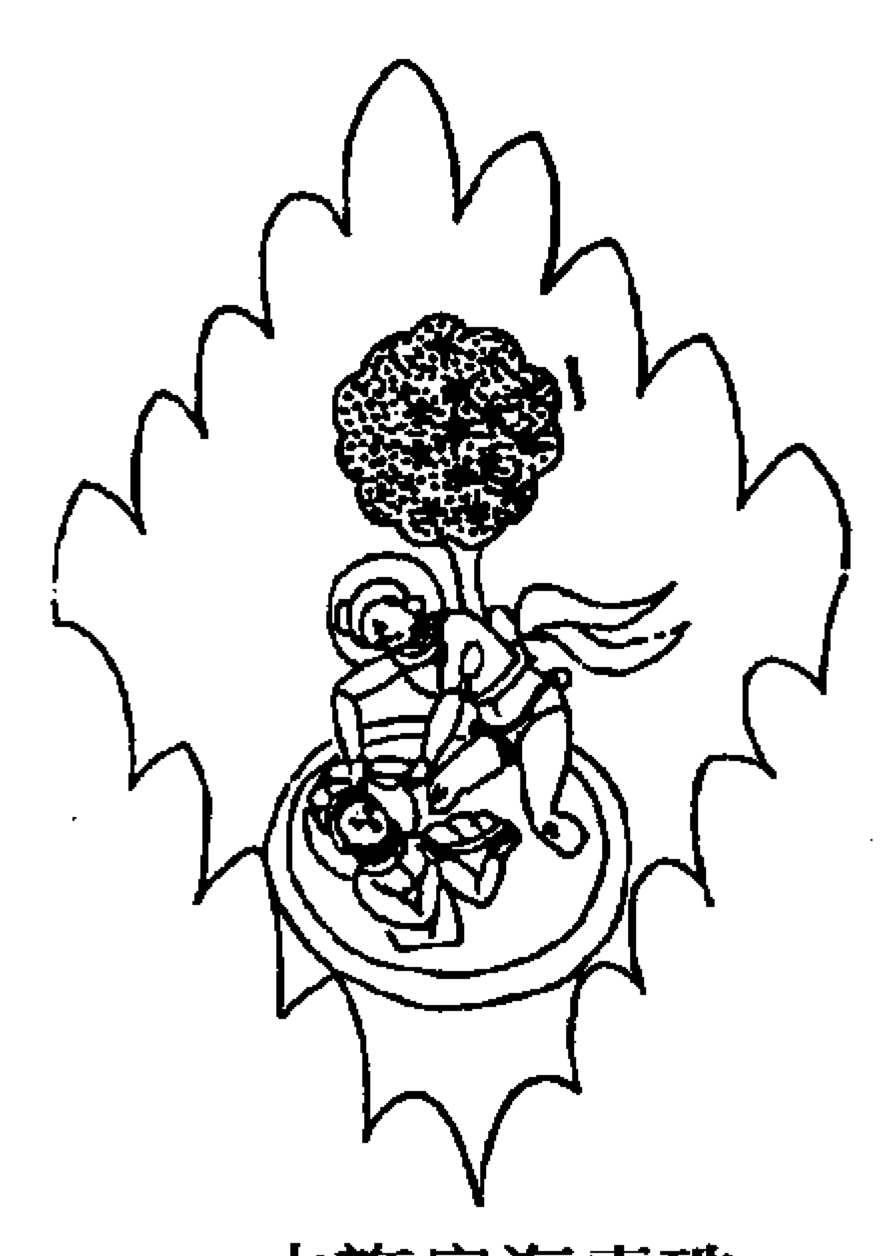
狮子舍身救商贾



马璧龙王载救商贾



骏马舍身救主人



大施抒海索珠

图五　克孜尔石窟本生故事“精进度类”

萨缚燃臂为炬　　须阇那割肉奉双亲　　昙摩钳自焚闻法

修楼婆王闻法舍妻儿　　婆罗门闻法舍身　　阿兰迦兰修行

图五　克孜尔石窟本生故事“精进度类”



梵志禁日出

图六　克孜尔石窟本生故事“禅度类”



图八　年代不详　西藏摩崖石刻佛、菩萨像



图七　西藏铜雕镀金千手千眼观音



图七之一　西藏迦栖罗神鸟



图九　约十二世纪末　西藏石雕怒金刚



图九之一　年代不详　西藏石刻线画
金刚喜像



图九之二　约十四世纪　西藏浮雕
四菩萨


图十一　莫高窟二五四窟　北魏　萨埵那太子本生


图十　莫高窟二五七窟
北魏　思惟菩萨


图十五　洛阳龙门石窟宾阳中洞
北魏　释迦牟尼佛坐像

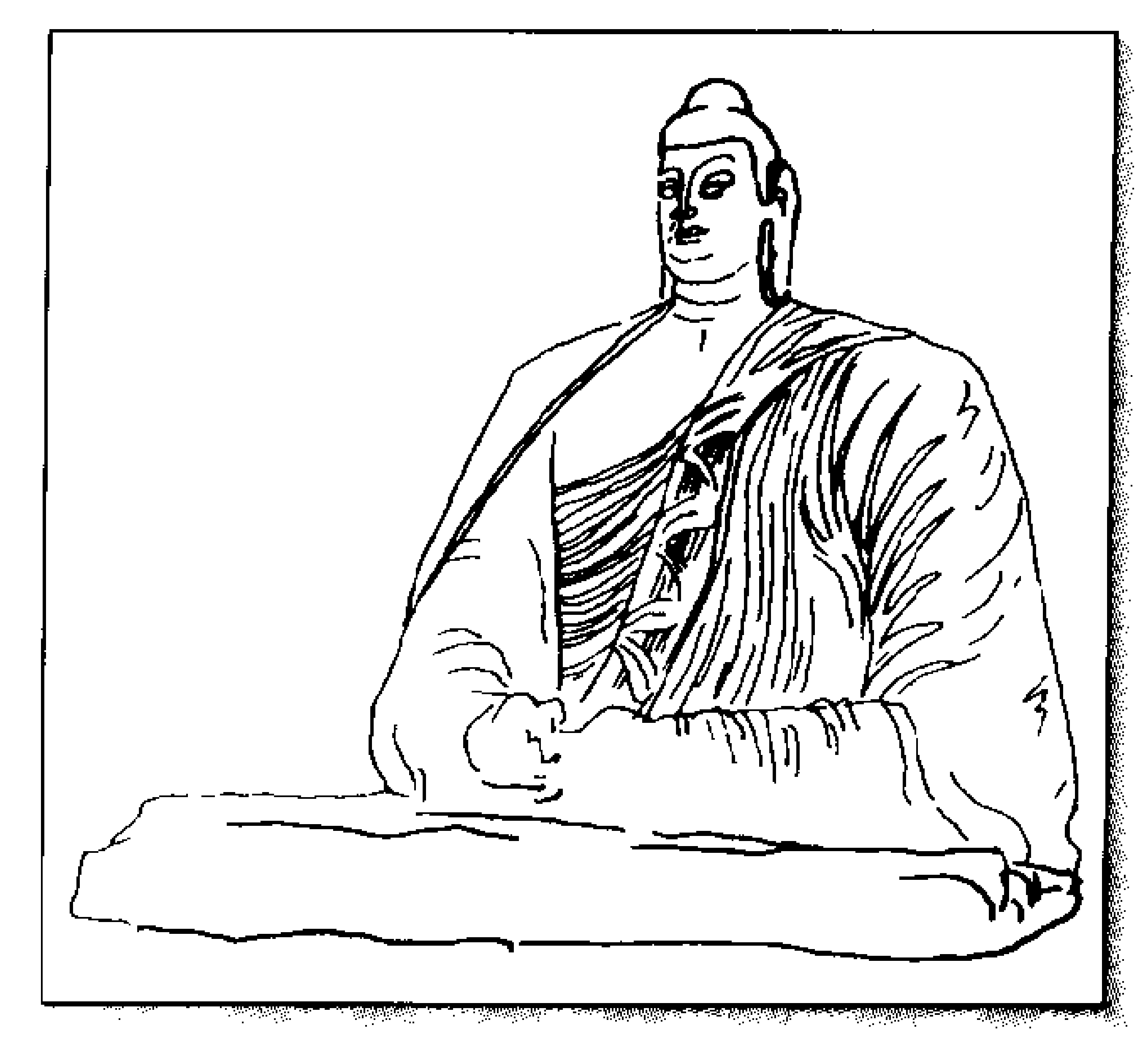


图十二　莫高窟二五七窟　北魏　九色鹿王本生



图十二之一　莫高窟二五七窟　北魏　九色鹿王本生


图十三　云冈石窟第二十窟　主尊佛


图十三之一　云冈石窟第十九窟　坐佛


图十四　云冈石窟第六窟　立佛


图十四之一　云冈石窟第六窟
上:释迦多宝像
下:坐佛



图十六　龙门宾阳中洞　北魏　帝后礼佛图



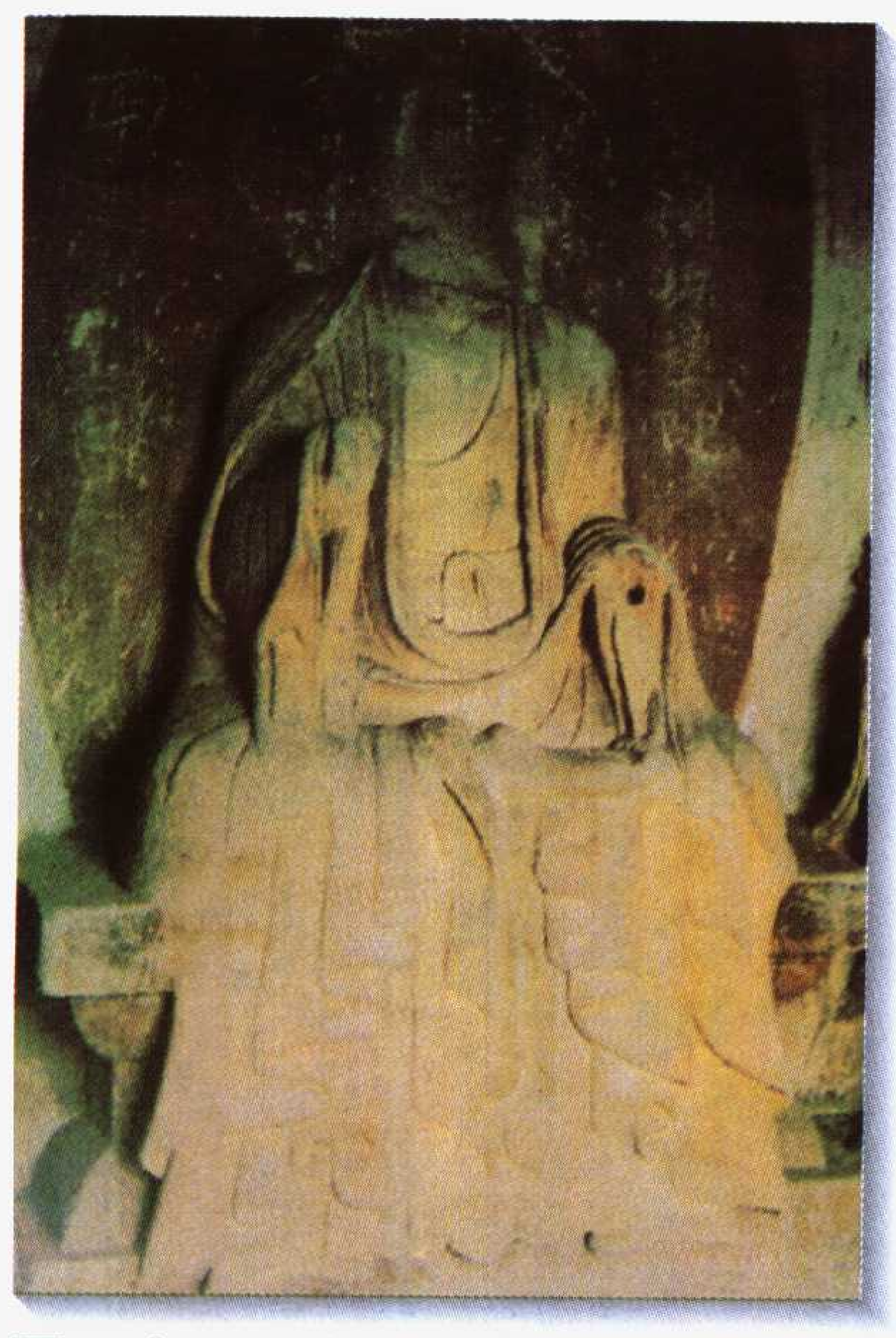
图十七　河南巩县石窟寺第一窟　北魏　维摩诘像(局部)



图十九　河南巩县石窟寺第一窟
北魏　立佛头像



图十八　河南巩县石窟寺第三窟
北魏　飞天浮雕



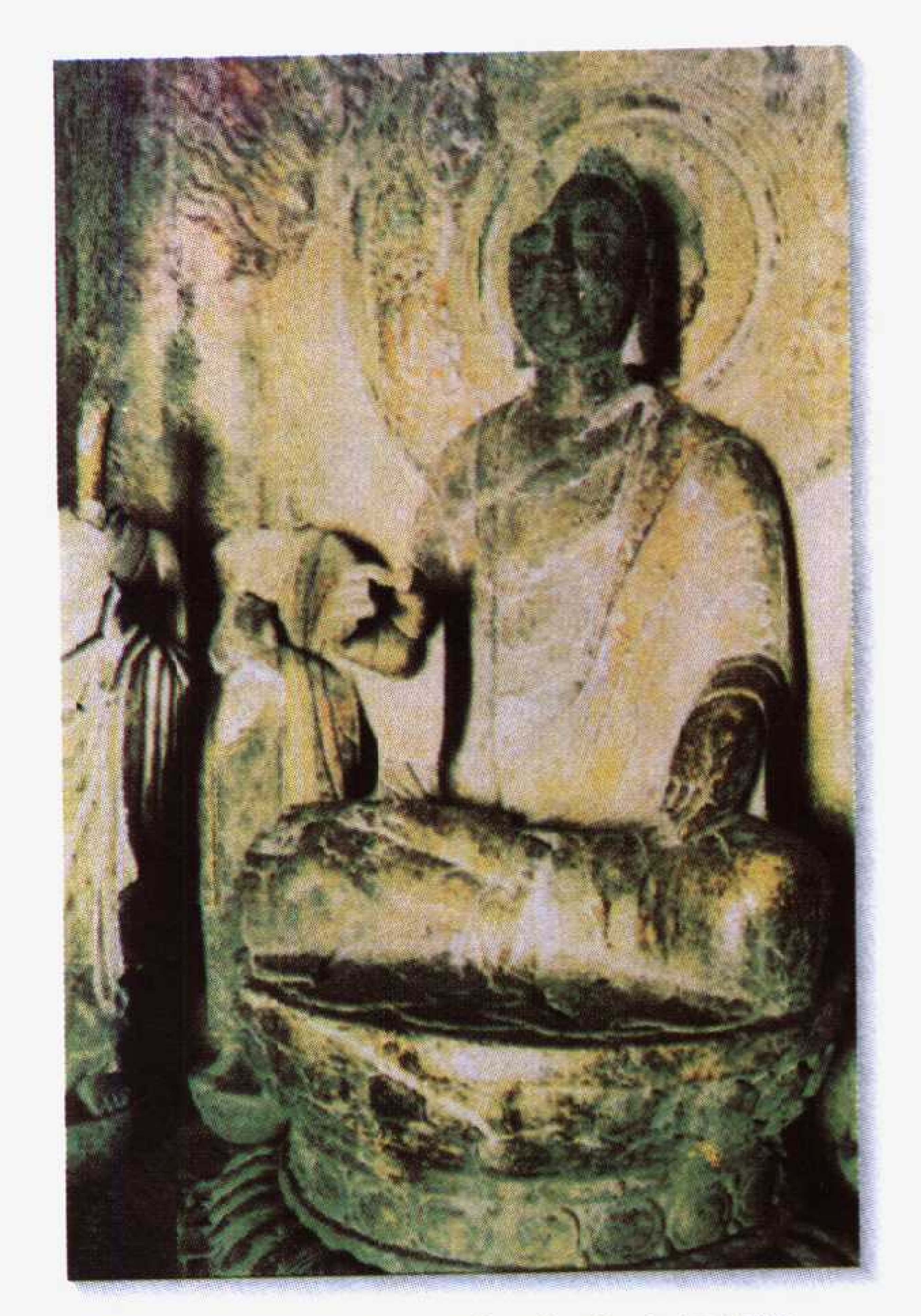
图二十二　太原天龙山石窟东峰
第四窟
北齐　坐佛像



图二十　河南巩县石窟寺
北魏　坐佛头像



图二十一　河南巩县石窟寺坐佛造像四尊
上左:第一窟西龛
上右:第一窟中心柱东龛
下左:第四窟中心柱南壁
下右:第一窟中心柱北龛



图二十三　河北南响堂山石窟北齐　坐佛像



图二十四　河北北响堂山石窟第七窟北齐　坐佛像



图二十五　河北北响堂山石窟第七窟北齐　塔形龛外观上部雕刻



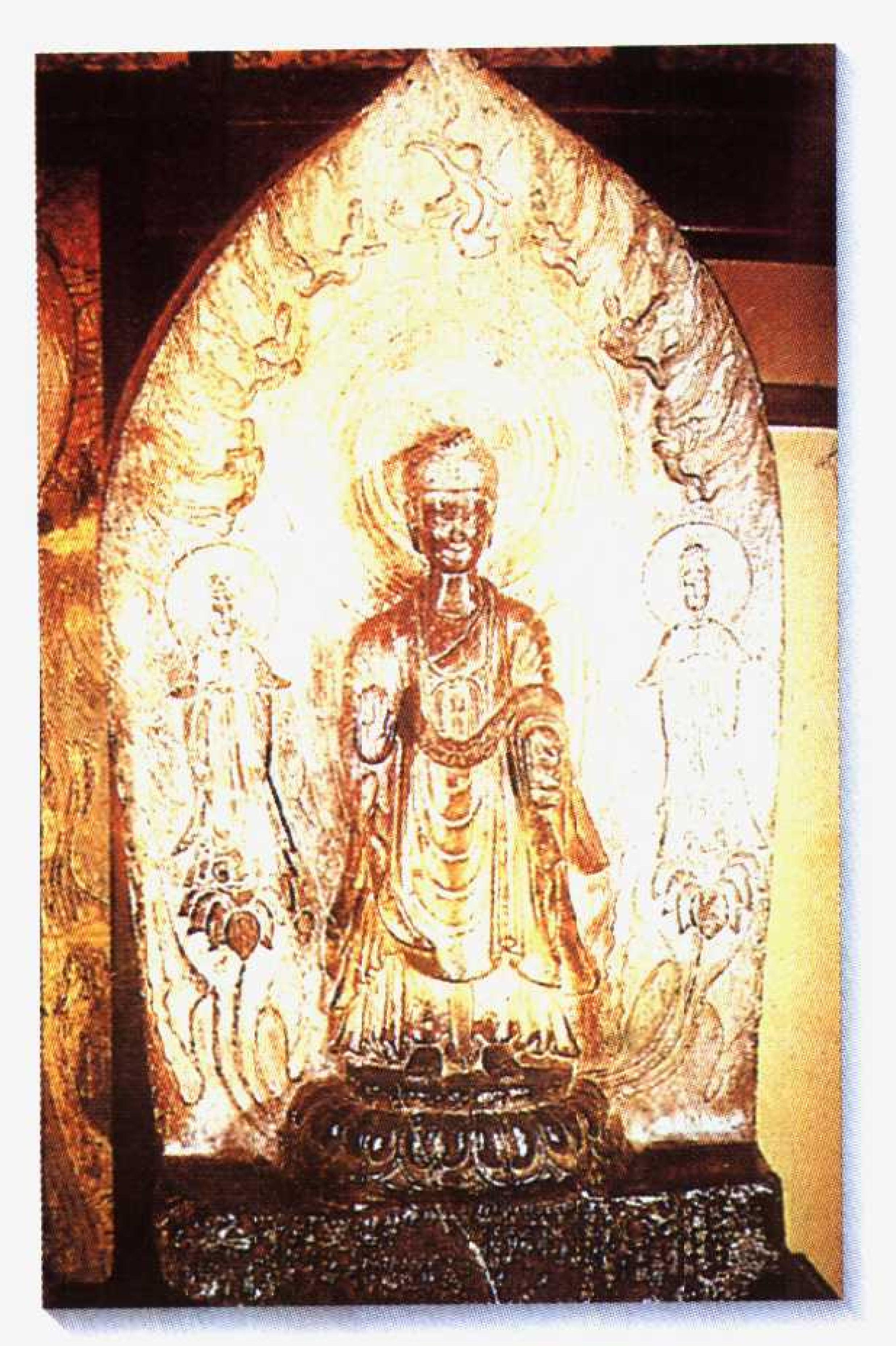
图二十六　河南安阳小南海中窟　北齐　佛说法图



图二十七　东魏　石三尊佛
高 127cm



图二十八　东魏　石雕观音像
高 196.5cm



图二十九　东魏　石三尊佛立像
高 179cm　石灰岩



图三十　北周末隋初
持莲子观音像
高 249cm



图三十一　北齐　石造太子
半跏思惟像



图三十二　北魏神龟元年(518)
金铜交脚弥勒菩萨
日本大阪藤田美术馆藏



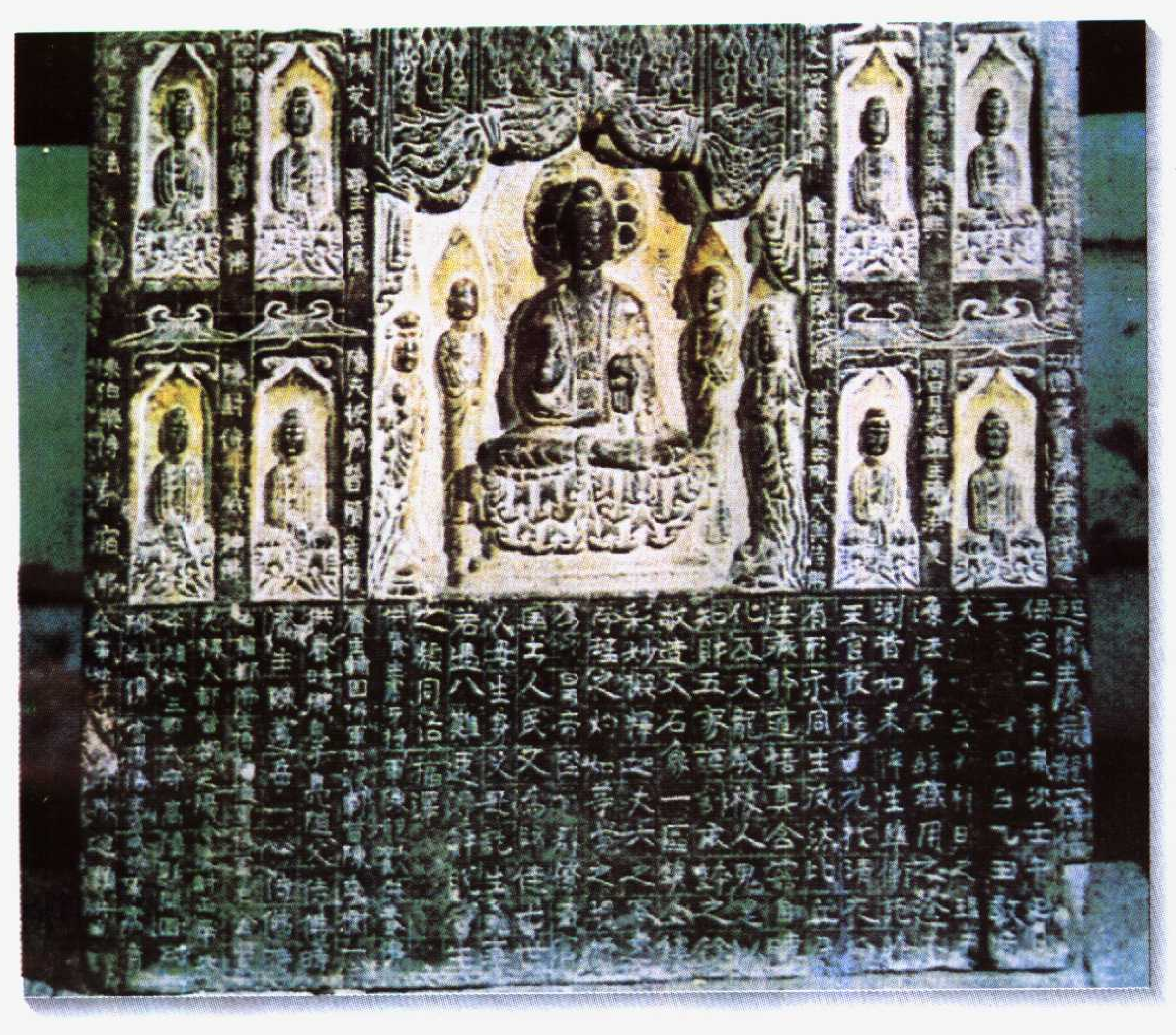
图三十三　陕西兴平县出土
北魏皇兴五年(471)
造像碑背面

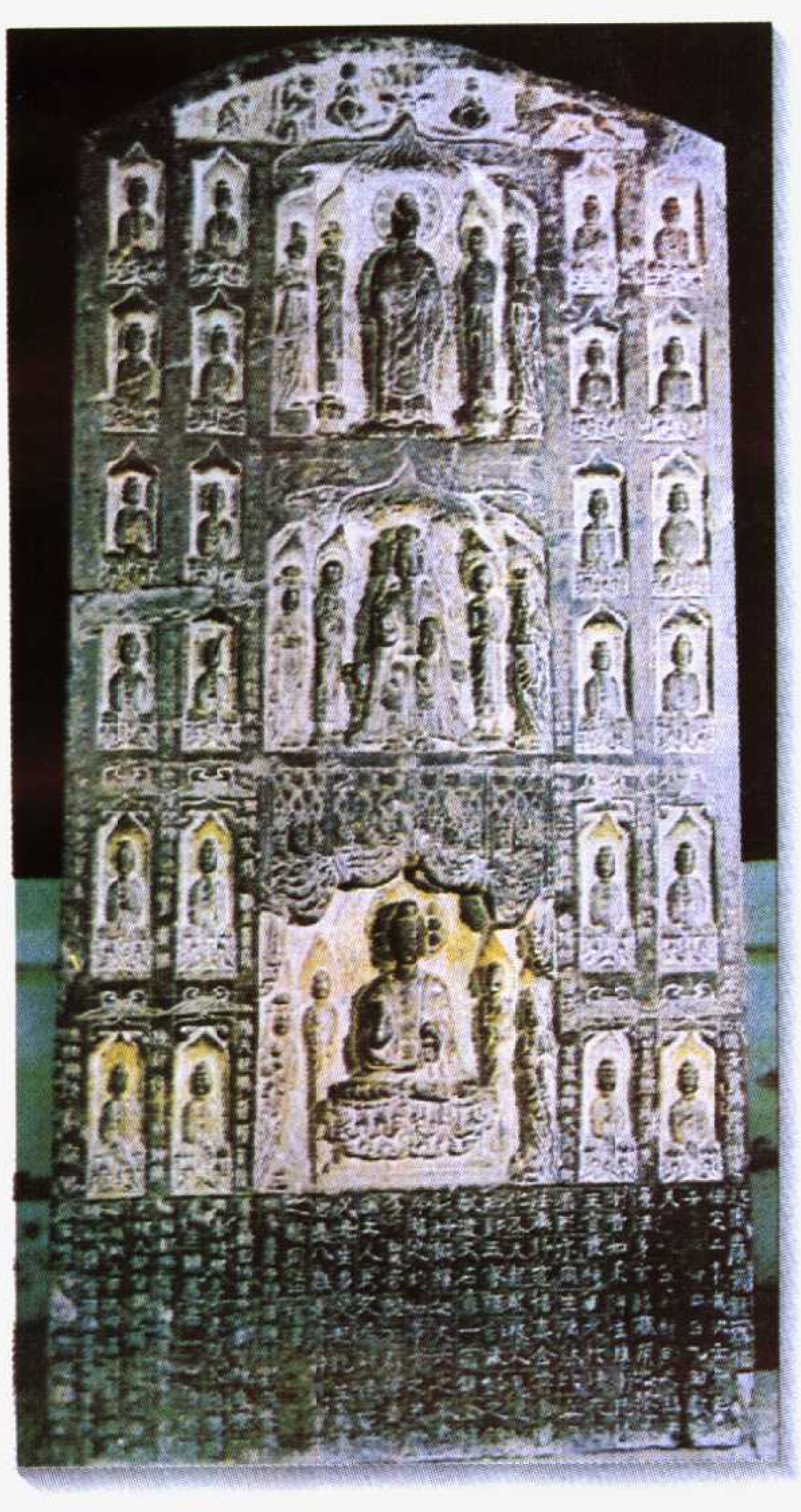


图三十四　北魏　朱双炽造像龛



图三十五　北魏景明年间(500
—503)刘保生造像
陕西省博物馆藏

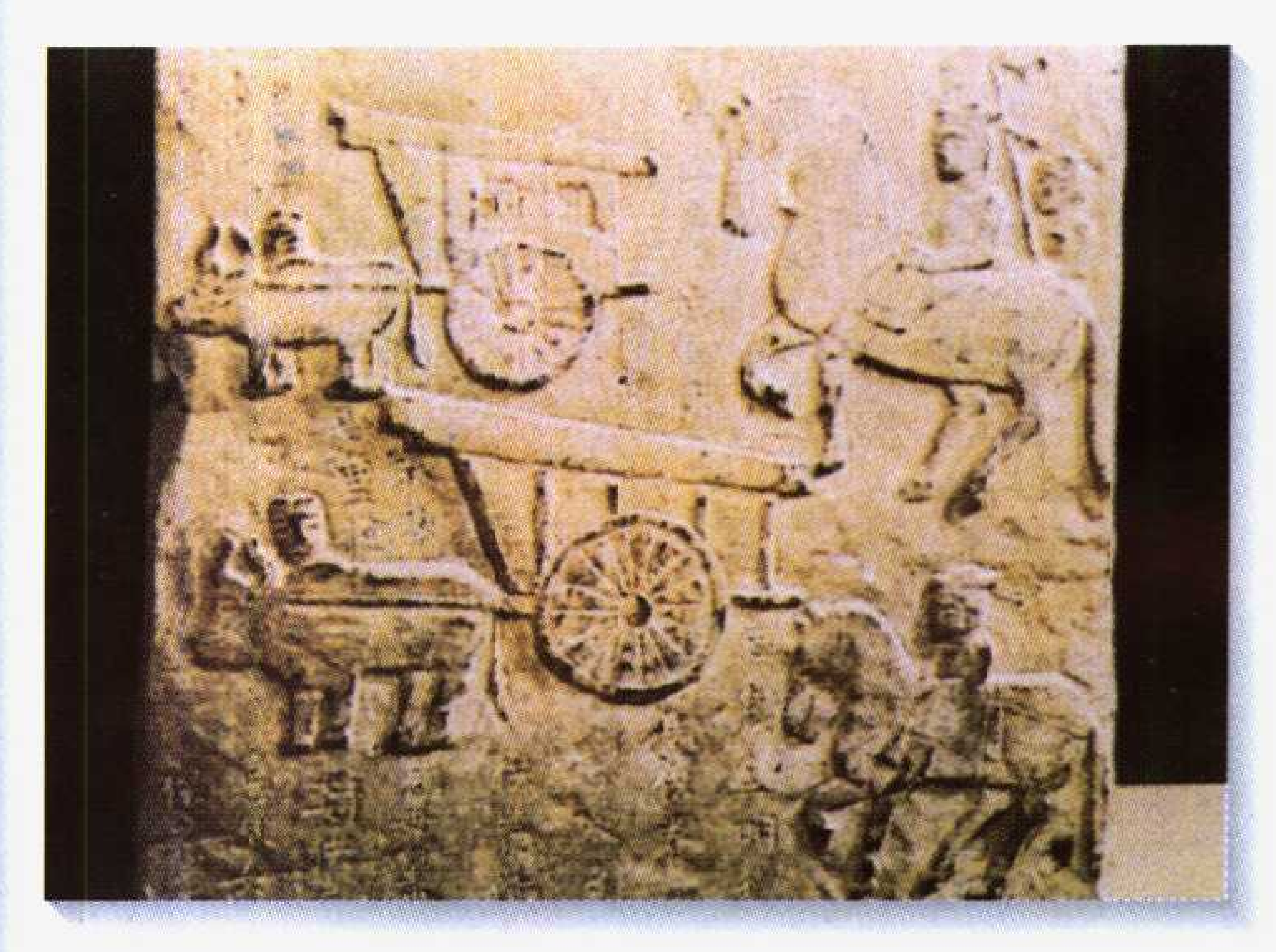




图三十六　北周保定二年(562)
陈海龙等造四面像碑
山西省博物馆藏







图三十七：甘肃张家川出土
北周建德二年(573)
王令猥造像碑背面
左上：螭龙首下垂的碑额
左下：供养人浮雕



图三十八　北齐　菩萨立身残躯
山西省博物馆藏



图三十九　北魏　二佛像
（释迦牟尼佛与多宝如来对话）



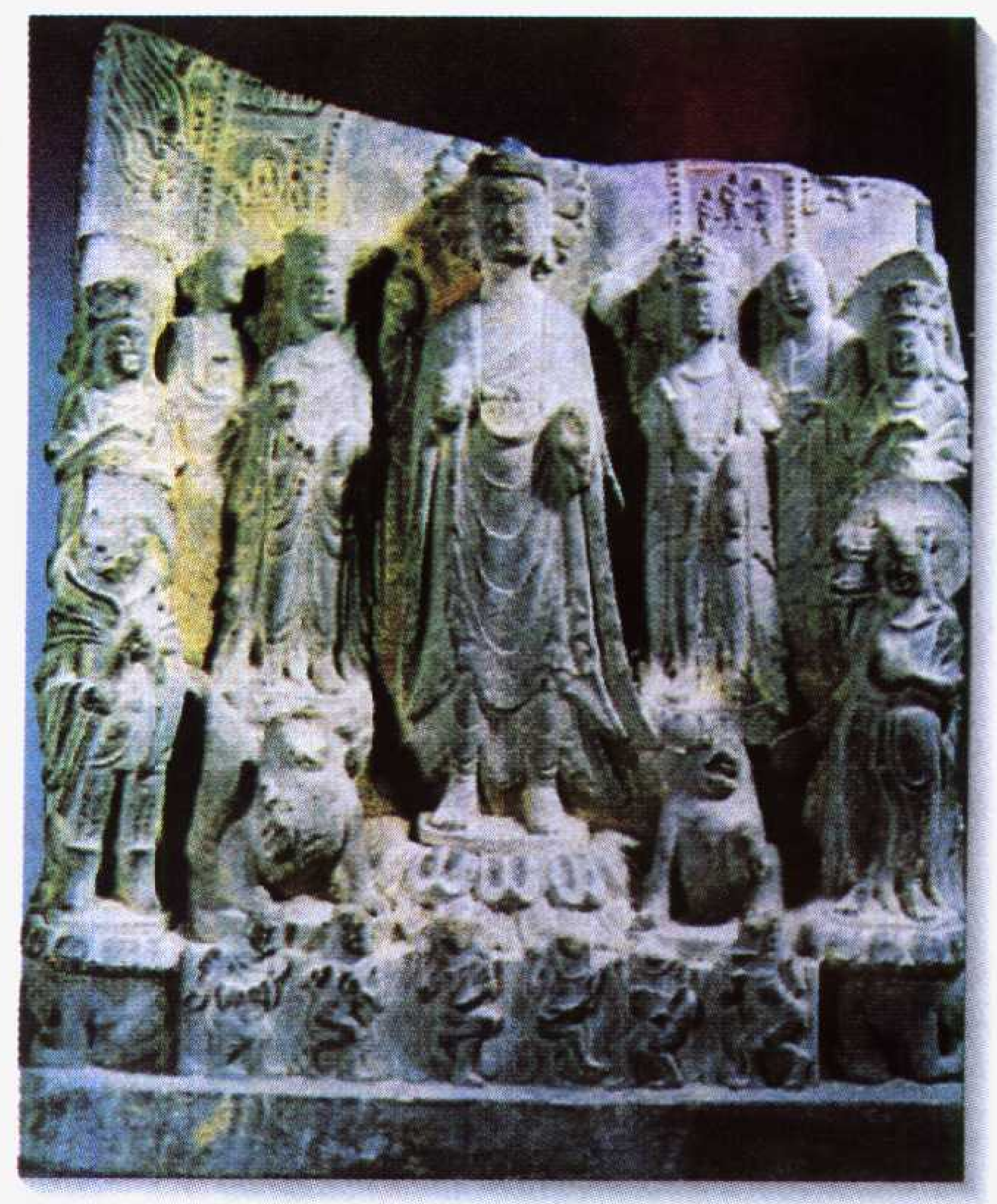
图四十　十六国时期（304—420）
金铜坐佛像
美国哈佛大学藏



图四十一　四川彭山县出土
东汉　佛像陶插座



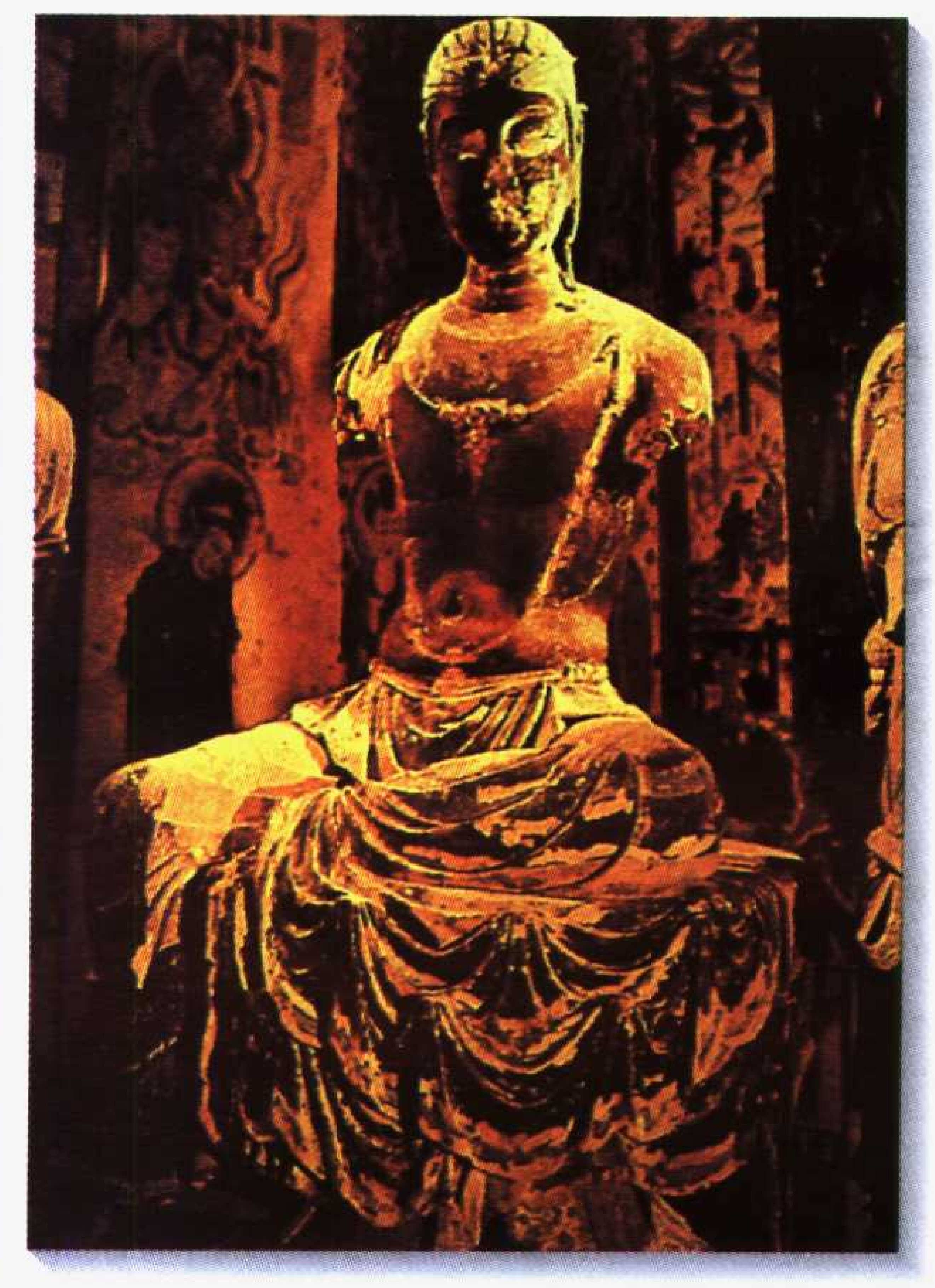
图四十二　湖北武昌出土
吴永安五年(262)
鎏金坐佛铜像



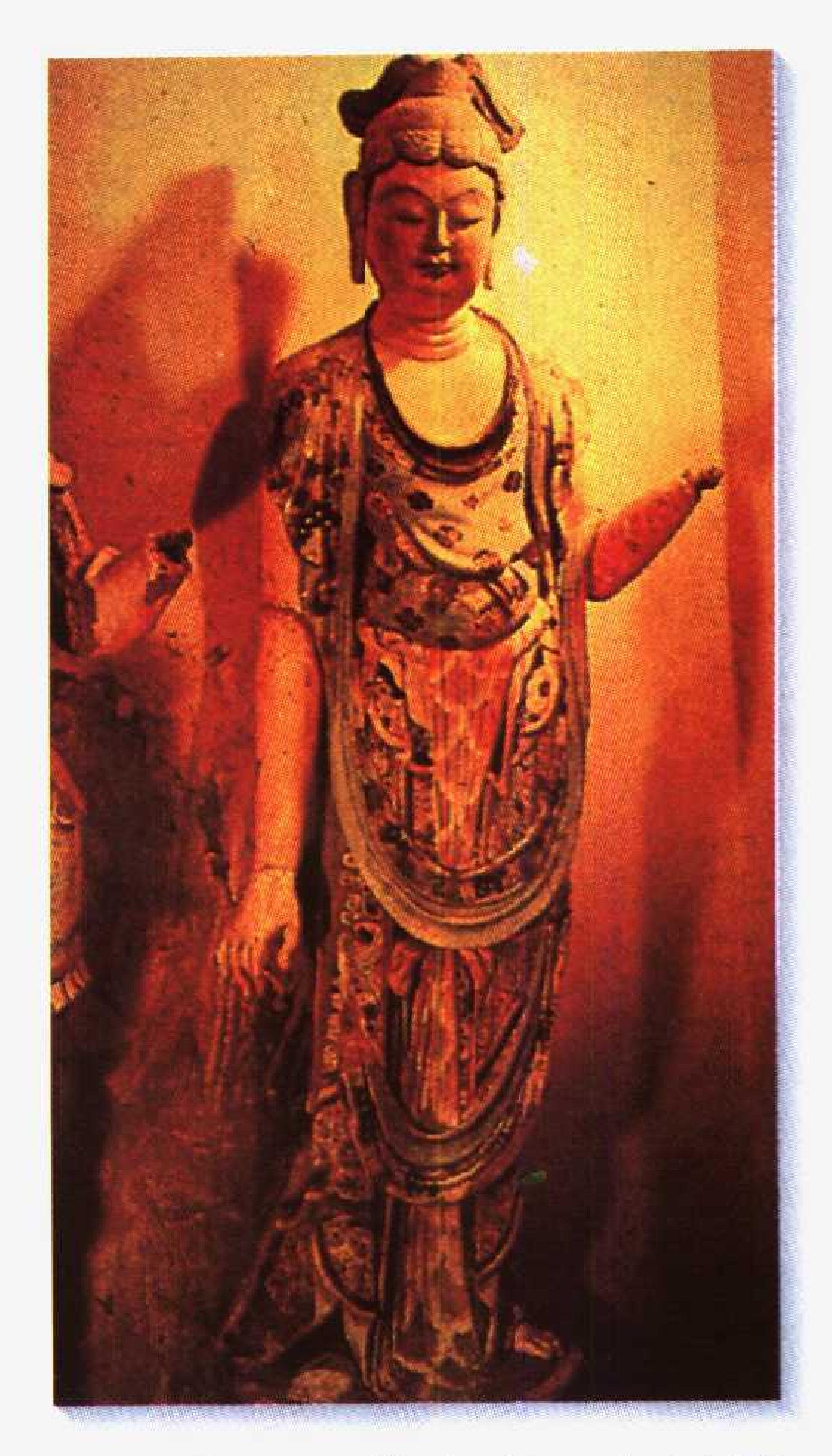
图四十三　四川成都万佛寺出土
梁普通四年(522)
释迦立像碑(残)



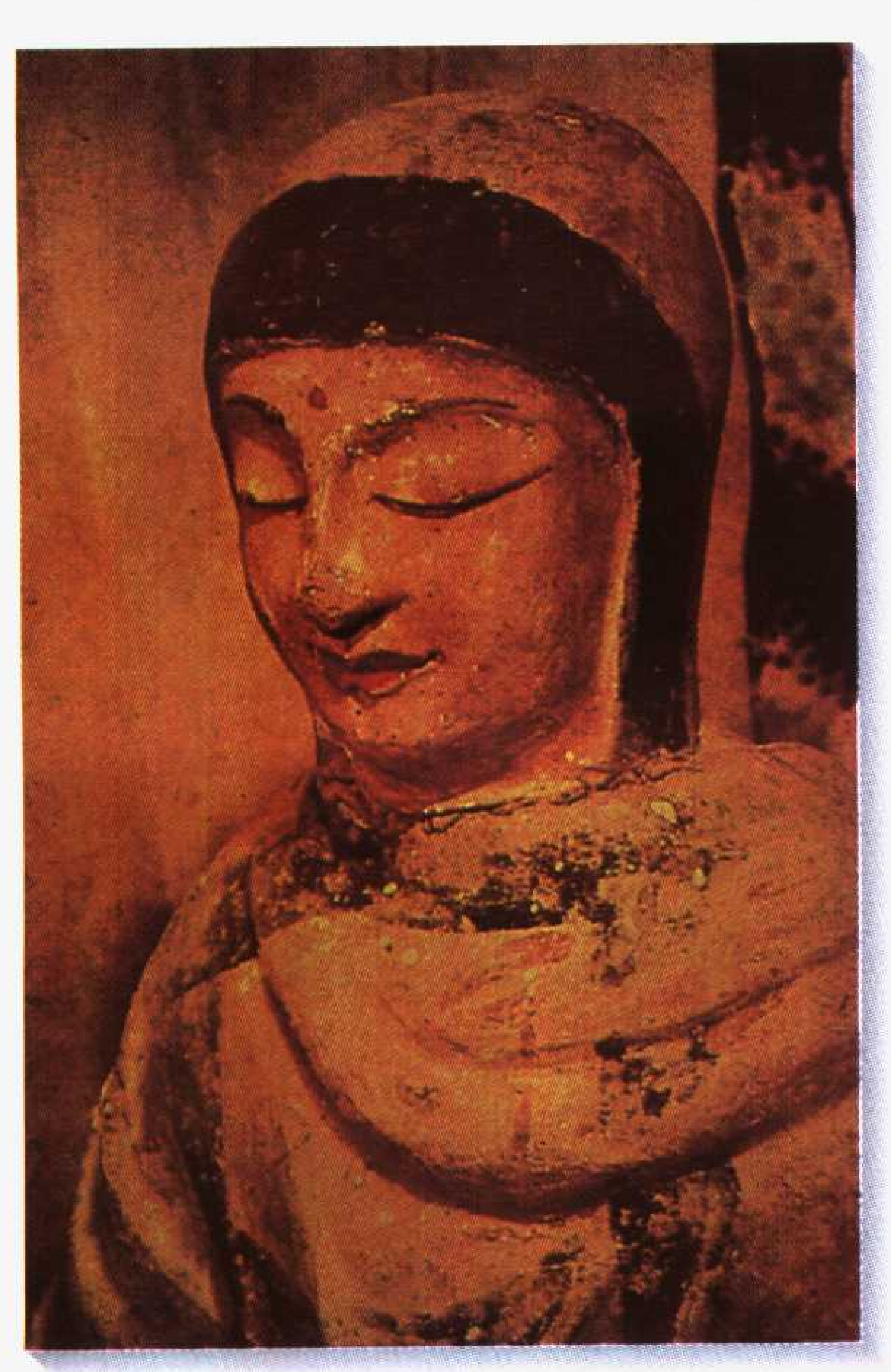
图四十四　四川成都万佛寺遗址出土
南朝　经变故事浮雕



图四十五　莫高窟二〇五窟
唐　菩萨坐像



图四十六　莫高窟一九四窟
唐　菩萨像



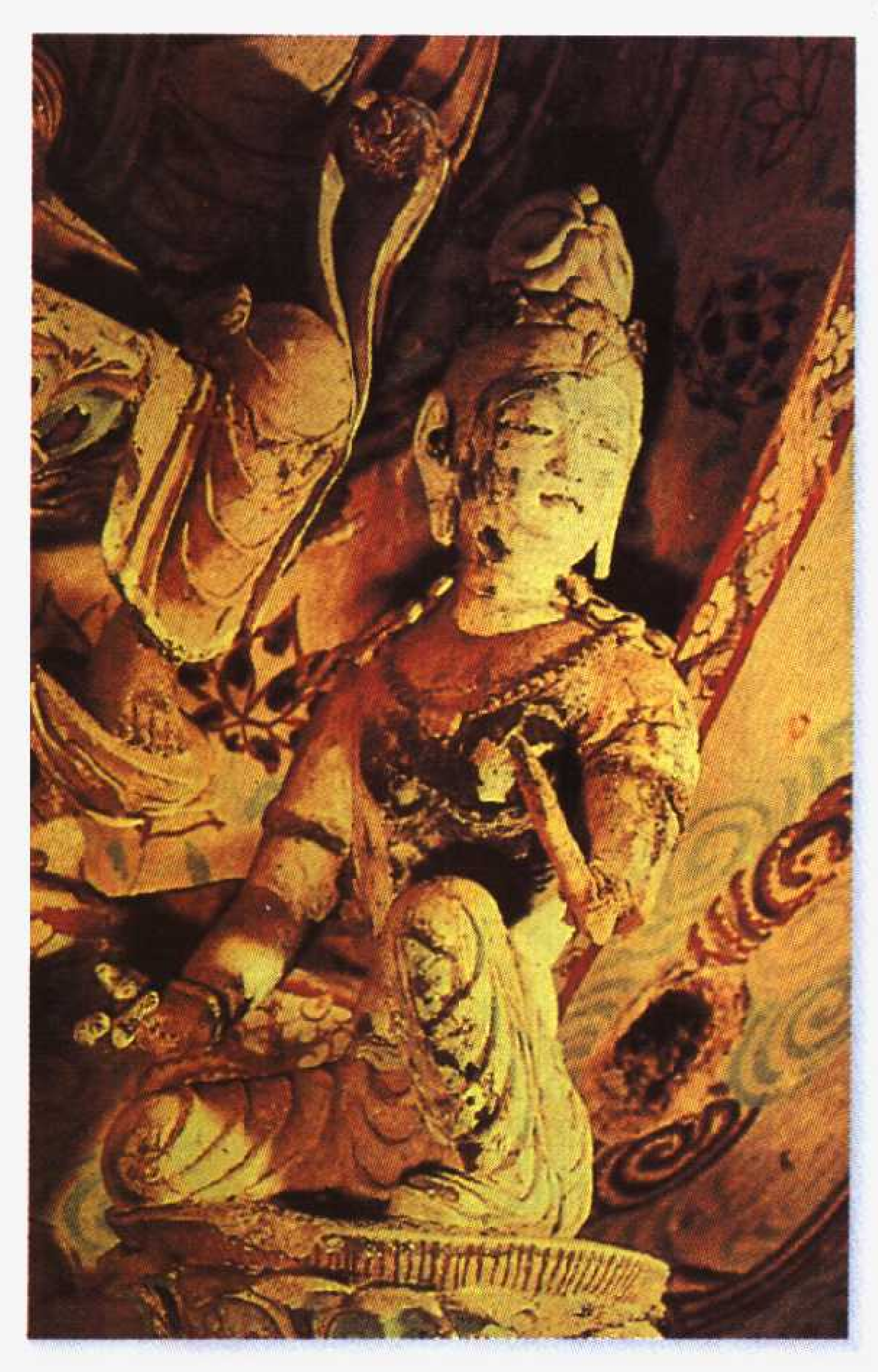
图四十七之二　莫高窟四十五窟
唐　舍利弗像

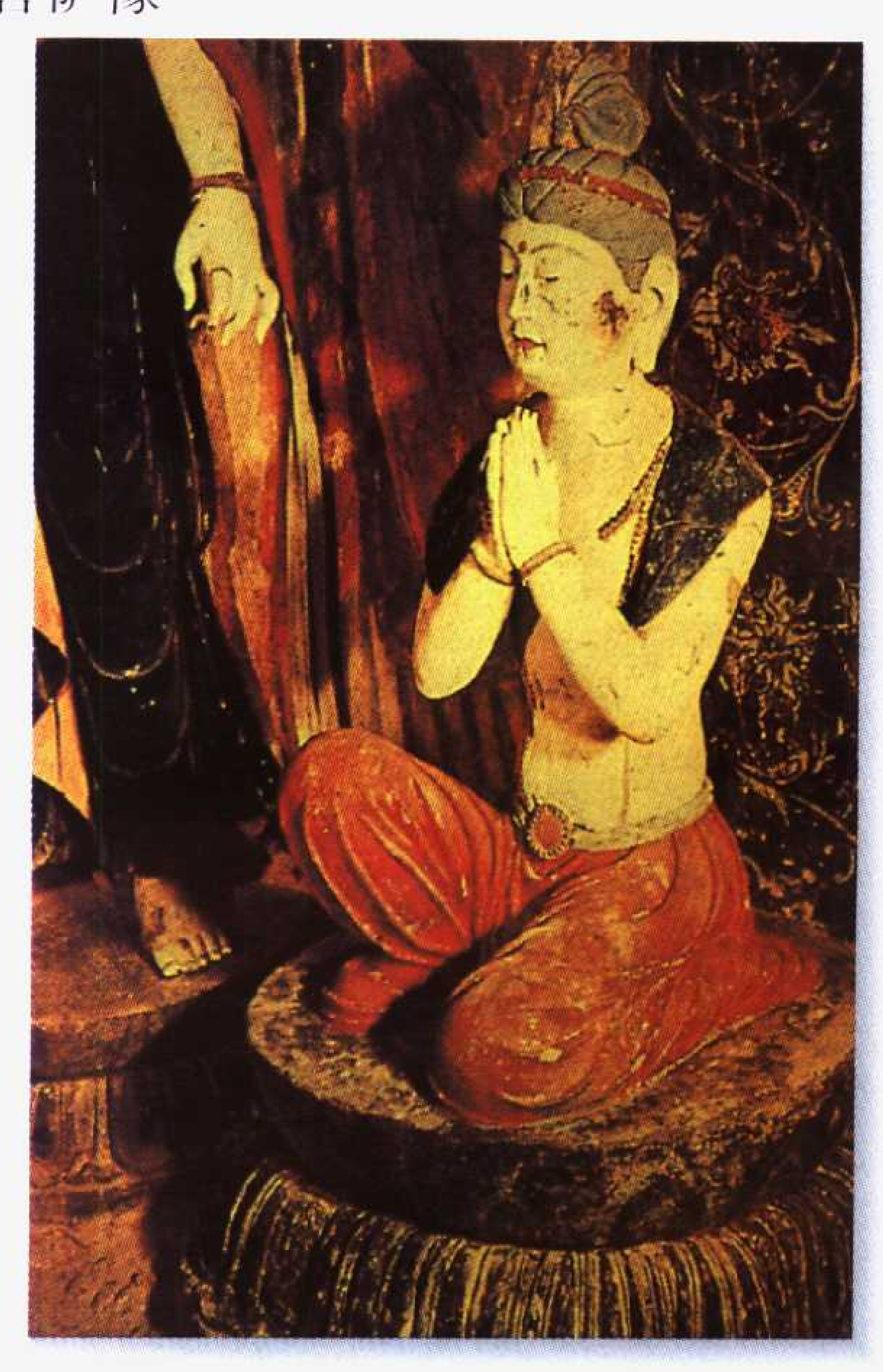


图四十七之一　莫高窟一九七窟
唐　菩萨像



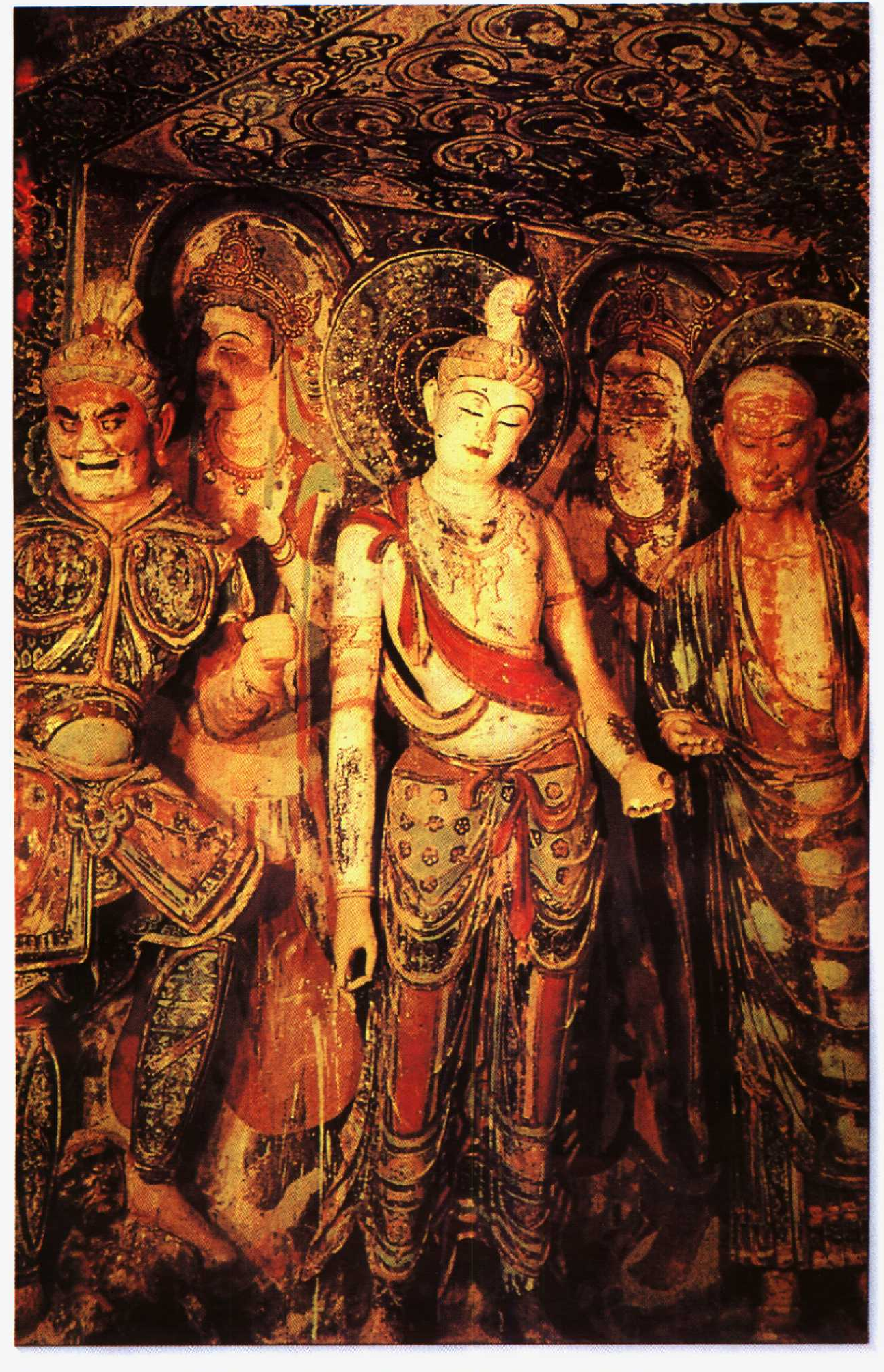
图四十八　莫高窟一五九窟
唐　菩萨像





图五十　莫高窟二十七窟
唐　供养菩萨

图四十九　莫高窟三八四窟
唐　供养菩萨



图五十一　莫高窟四十五窟　唐　菩萨、迦叶、天王像



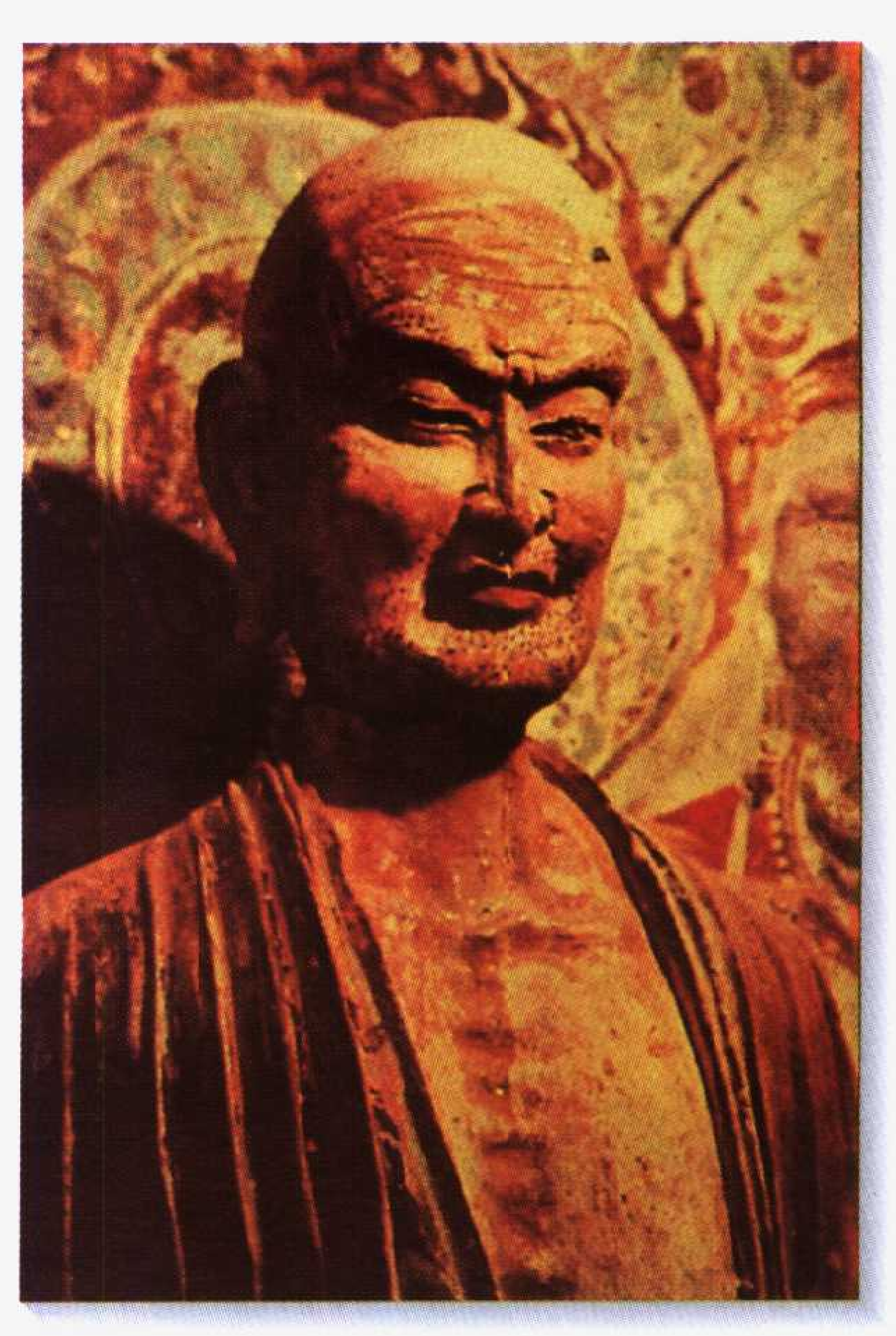
图五十二　莫高窟一九四窟
天王像



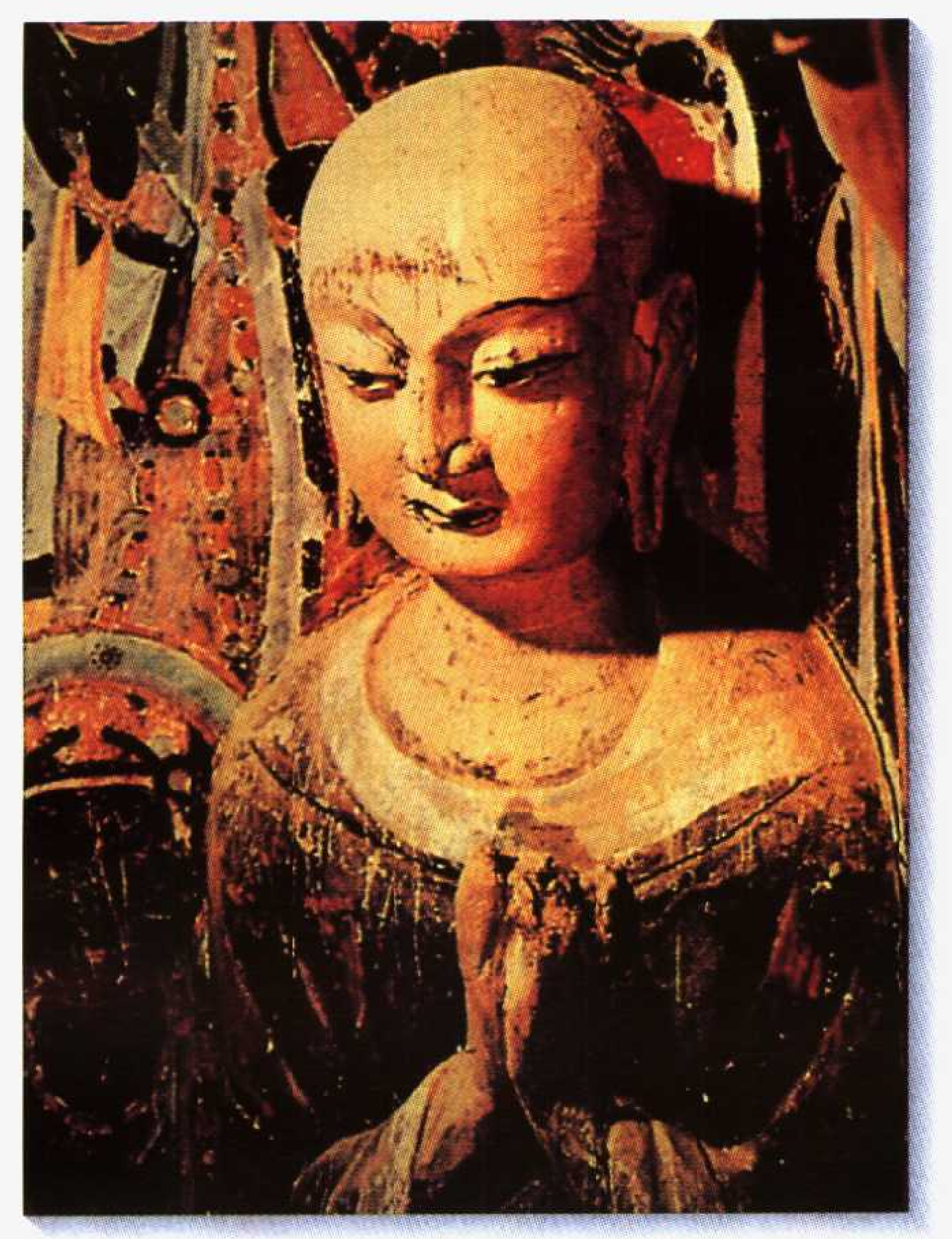
图五十三　莫高窟四三九窟
北魏　迦叶像



图五十四　莫高窟四一九窟
隋　迦叶像



图五十五　莫高窟四十五窟
唐　迦叶像



图五十六　莫高窟四二七窟
隋　阿难像



图五十七　莫高窟四十五窟
唐　阿难像



图五十九　莫高窟一〇三窟
唐　维摩居士



图五十八　莫高窟二二〇窟
唐　维摩变



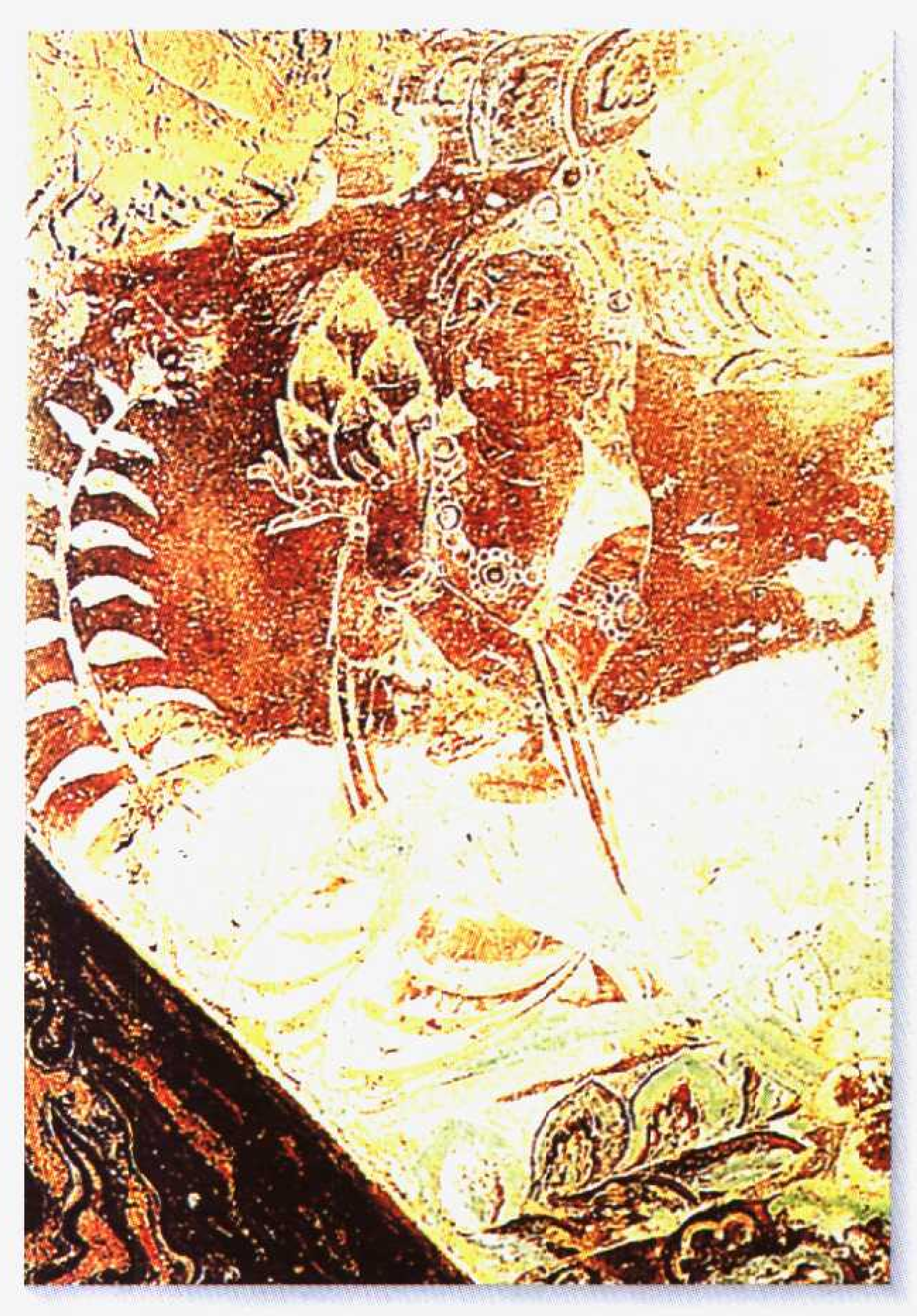
图六十　莫高窟一五八窟
唐　涅槃变



图六十一　莫高窟八十五窟
树下弹筝



图六十二　莫高窟七十一窟
唐　思惟菩萨



图六十三　莫高窟二二〇窟
唐　供养菩萨



图六十五　莫高窟一五六窟　唐末　张仪潮出行图(局部)



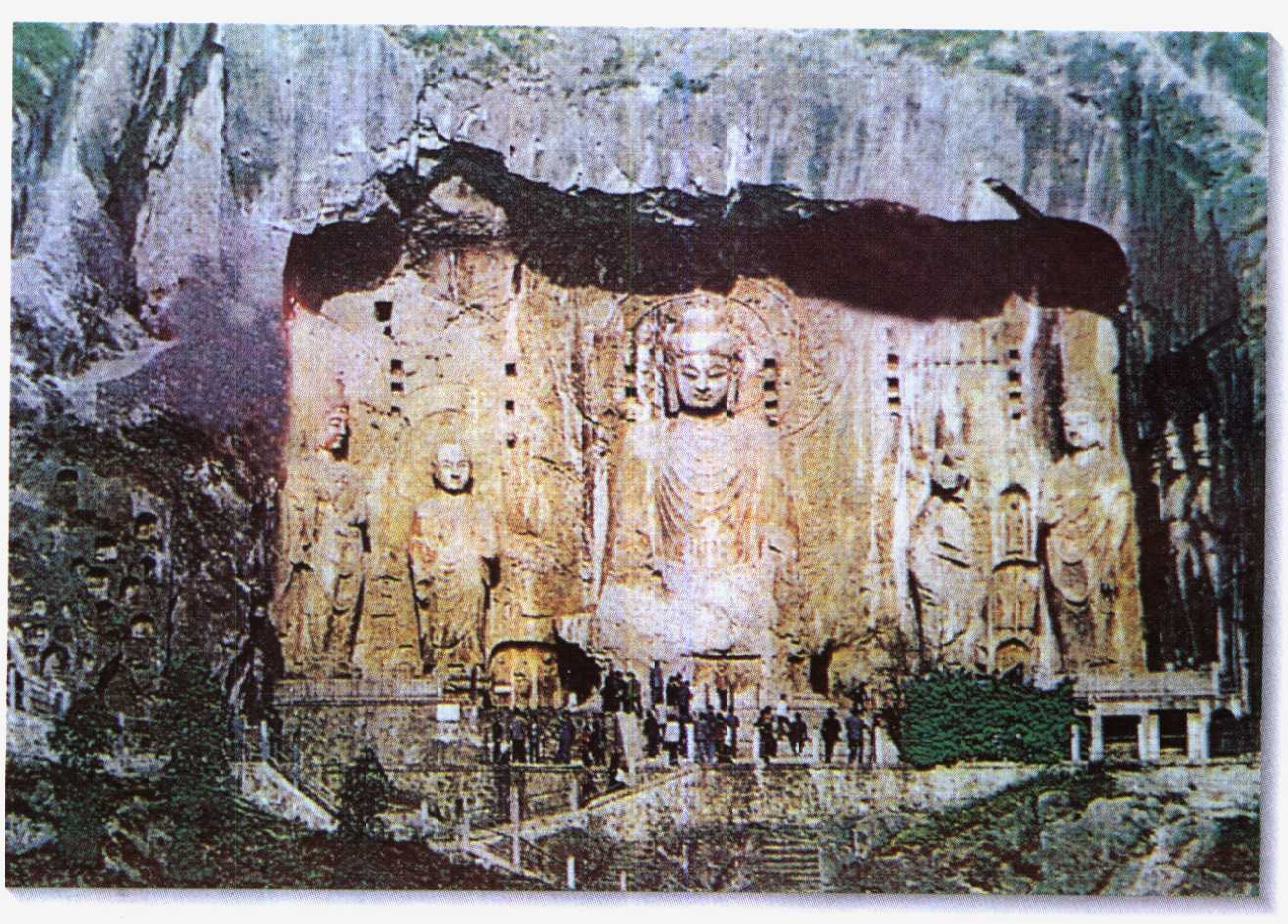
图六十四　莫高窟三二九窟
盛唐　供养人



图六十六　莫高窟九八窟
五代 于阗王供
养像



图六十七
上：奉先寺卢舍那佛头部特写
下：龙门奉先寺





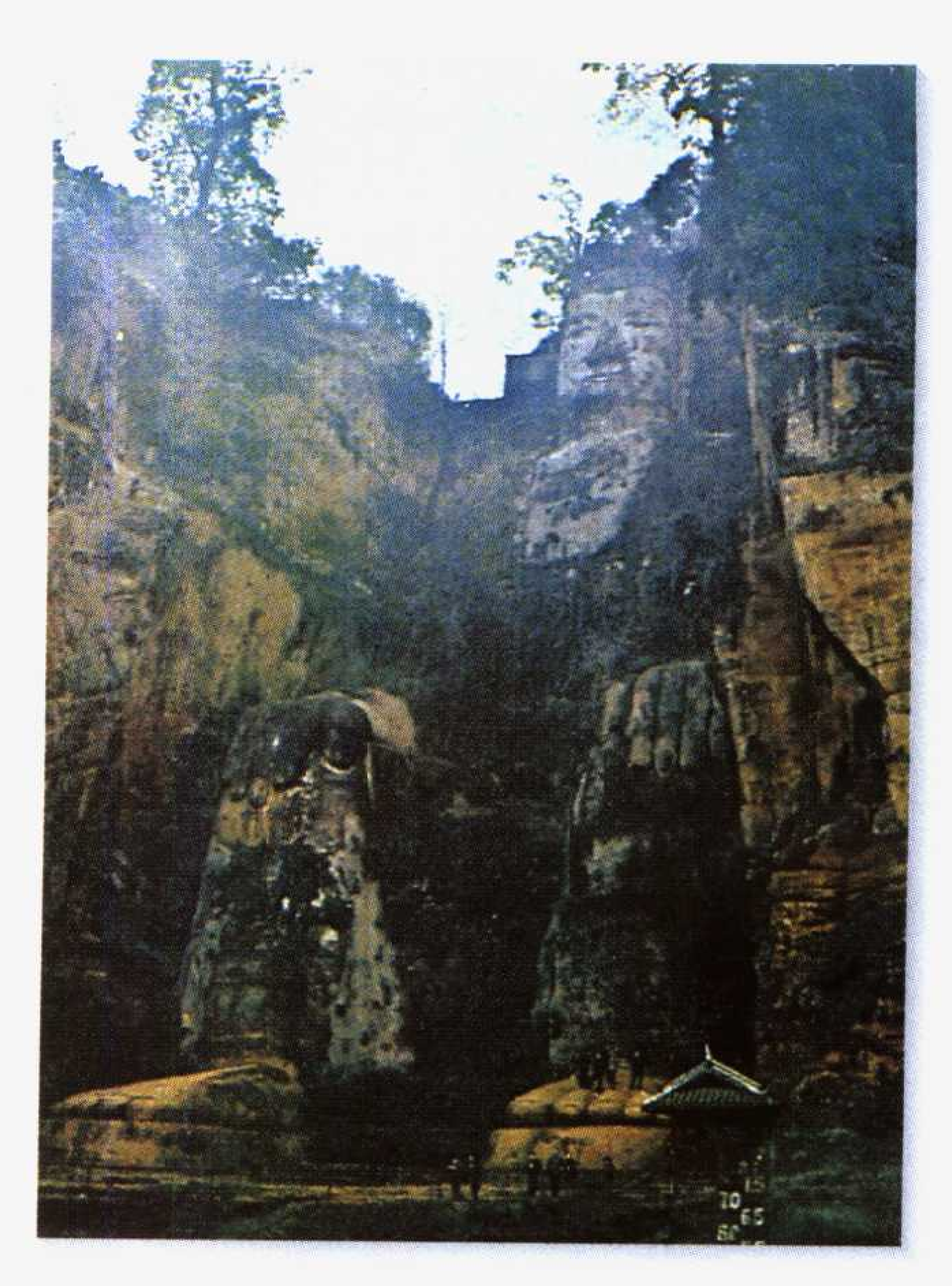
图六十八
龙门奉先寺西壁
南侧普贤菩萨



图六十八之一
龙门奉先寺北壁东侧
金刚力士与天王



图六十九　河南安阳县大住圣窟
隋　传法圣师石刻



图七十　四川乐山
唐　弥勒大佛





图七十一　四川仁寿牛角寨三〇号
唐　摩崖弥勒半身大佛像

图七十二　唐贞观十三年(639)
如来坐像(石灰岩)



图七十四　陕西彬县大佛寺
唐（北宋修饰）　大佛雕刻



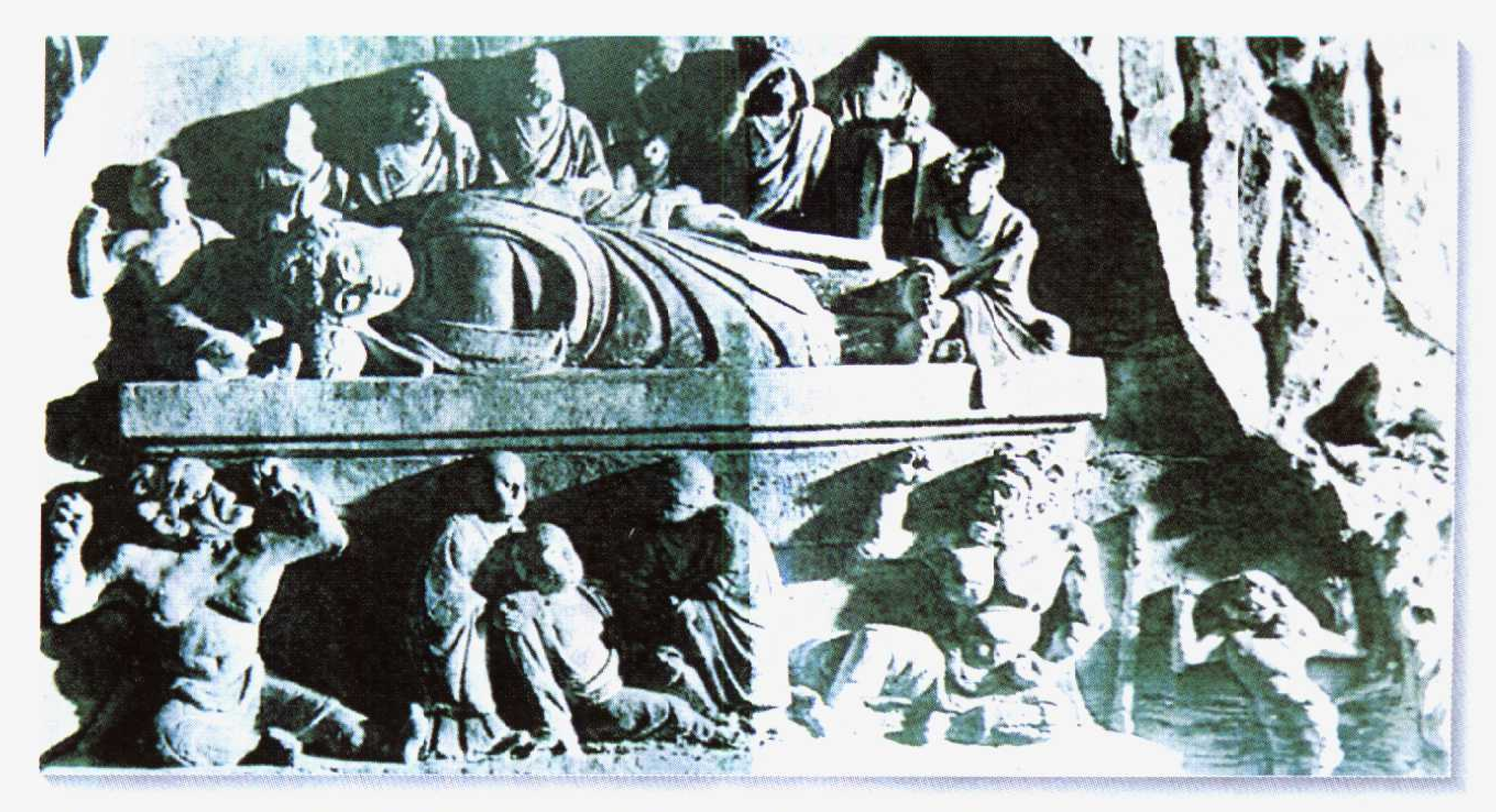
图七十三　陕西彬县大佛寺
唐（北宋修饰）　大佛
雕刻



图七十五　陕西彬县大佛寺
唐（北宋修饰）　胁侍菩萨
雕刻



图七十六　陕西西安大明寺
出土
唐　残躯菩萨像



图七十七　陕西黄陵千佛寺石窟　北宋　佛涅槃雕刻



图七十八　陕西黄陵千佛寺石窟　北宋　药师佛雕刻



图七十九　北宋　木雕观音菩萨像
美国纽约大都会博物馆藏



图八十二　陕西子长县北钟山石窟
北宋　供养菩萨(局部)



图八十　陕西延安万佛洞石窟
北宋　侍坐菩萨雕刻

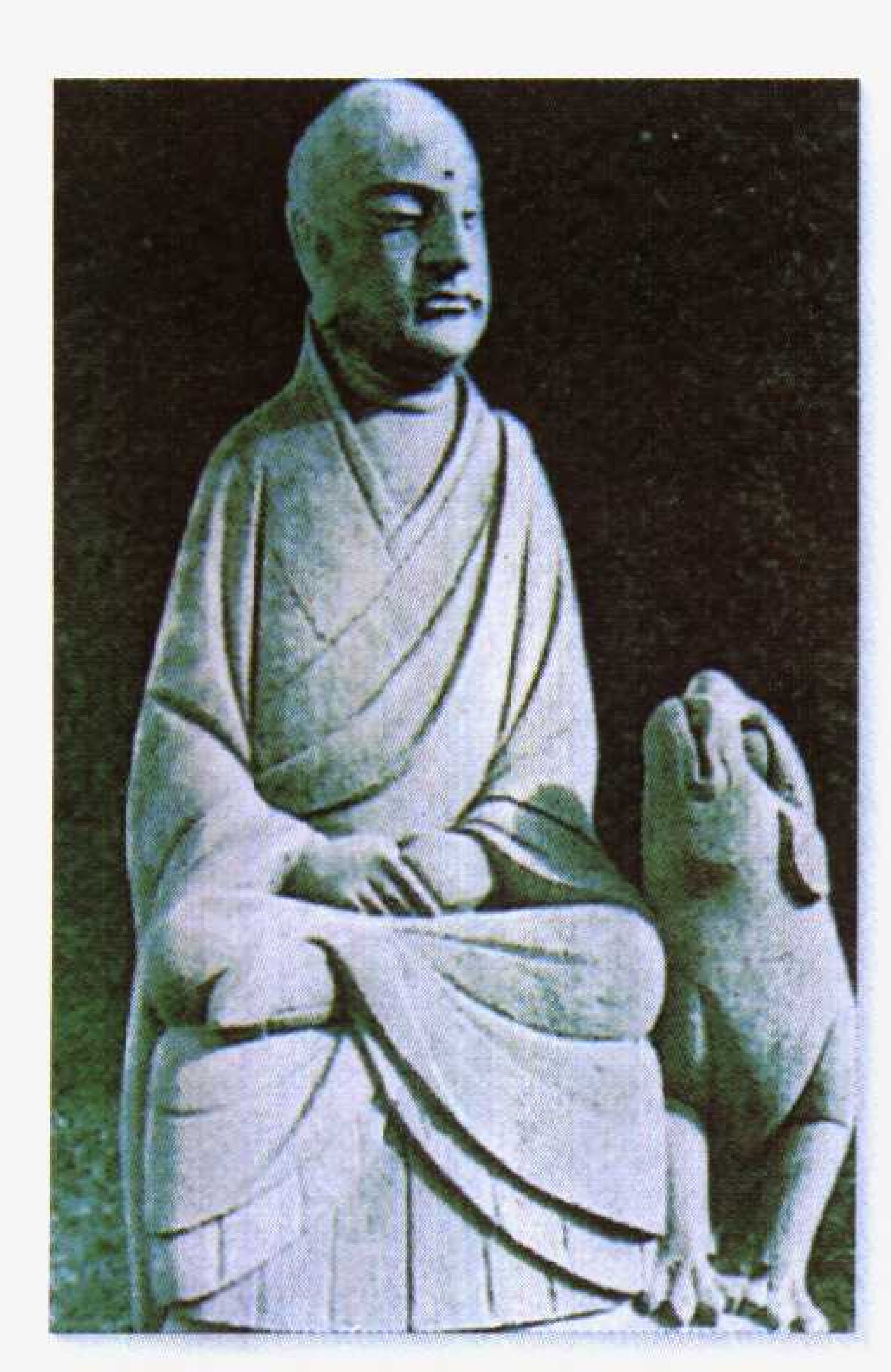


图八十一　陕西延安万佛洞石窟
北宋　普贤菩萨雕刻

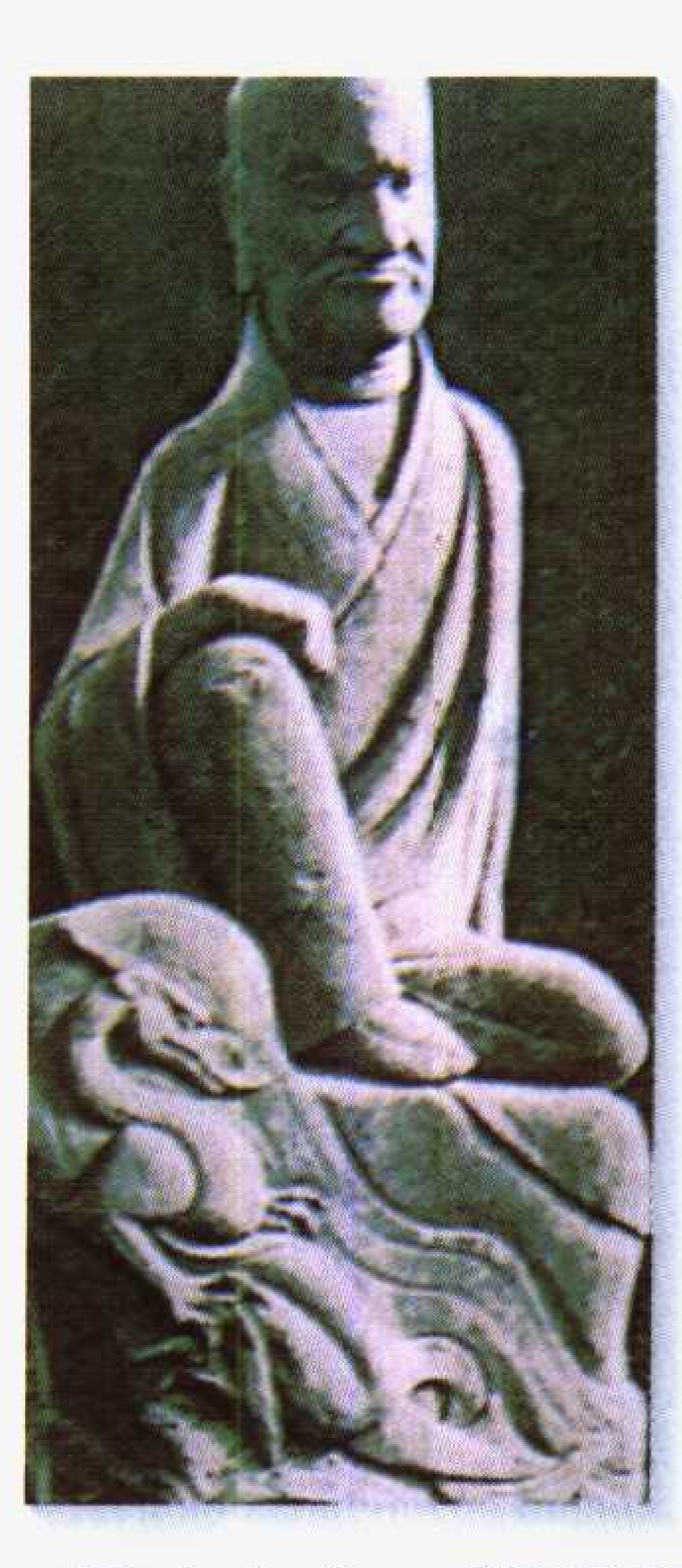


图八十四　陕西子长县北钟山石窟　北宋　罗汉雕刻(局部)

图八十三　陕西子长县北钟山石窟　北宋　罗汉雕刻(局部)



图八十七　陕西富县直罗塔　北宋　罗汉雕刻



图八十六　陕西富县直罗塔　北宋　罗汉雕刻



图八十五　陕西富县直罗塔　北宋　罗汉雕刻



图八十九　四川安岳千佛寨五十六窟
北宋　观音像(局部)



图八十八　陕西子长县
北钟山石窟
北宋　残躯菩萨像



图八十八之一　陕西富县阁子头寺
石窟外道旁
北宋　残躯佛像



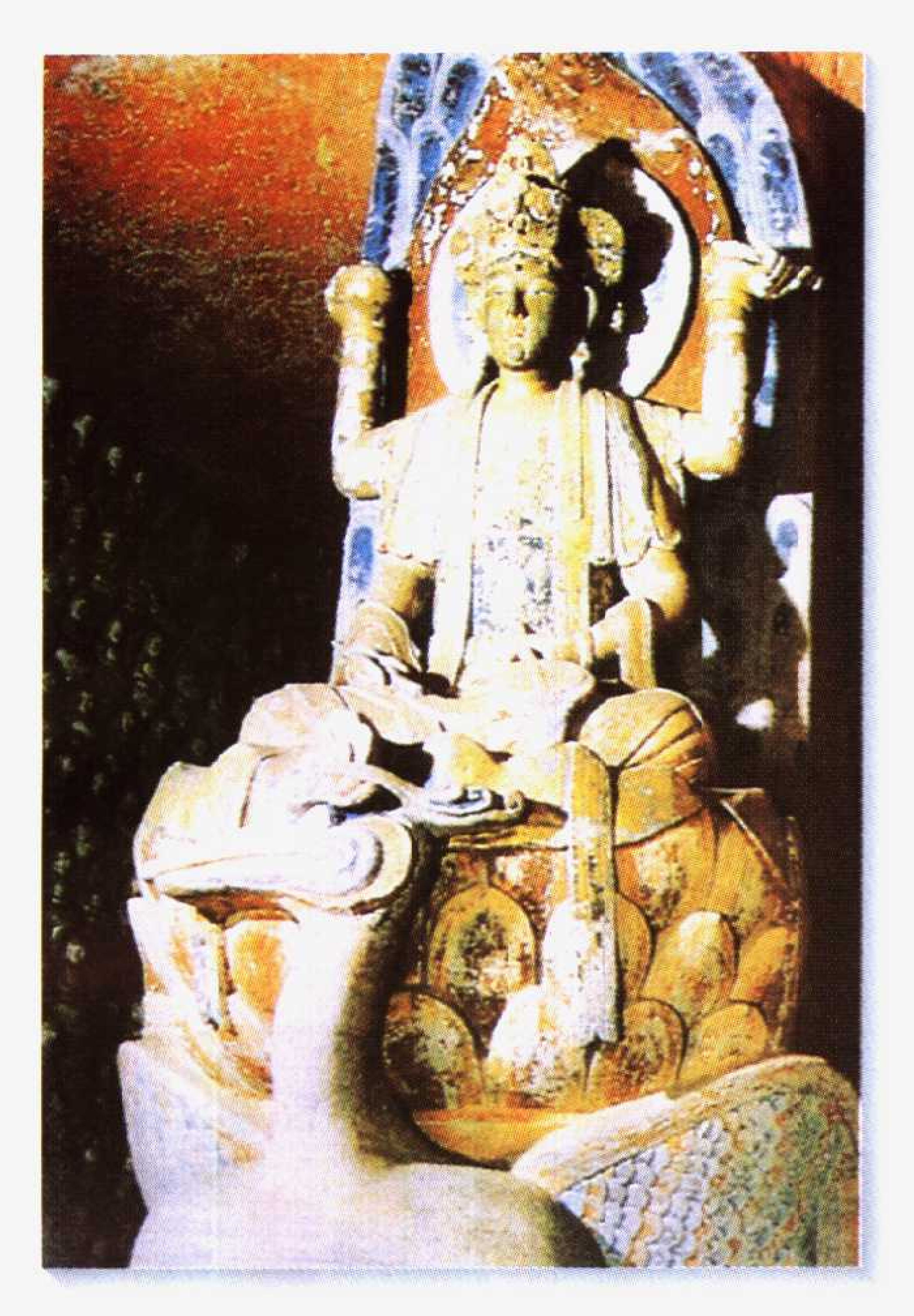
图九十　北山一三六窟
南宋　日月观音头像



图九十之一　北山一三六窟
南宋　宝印观音



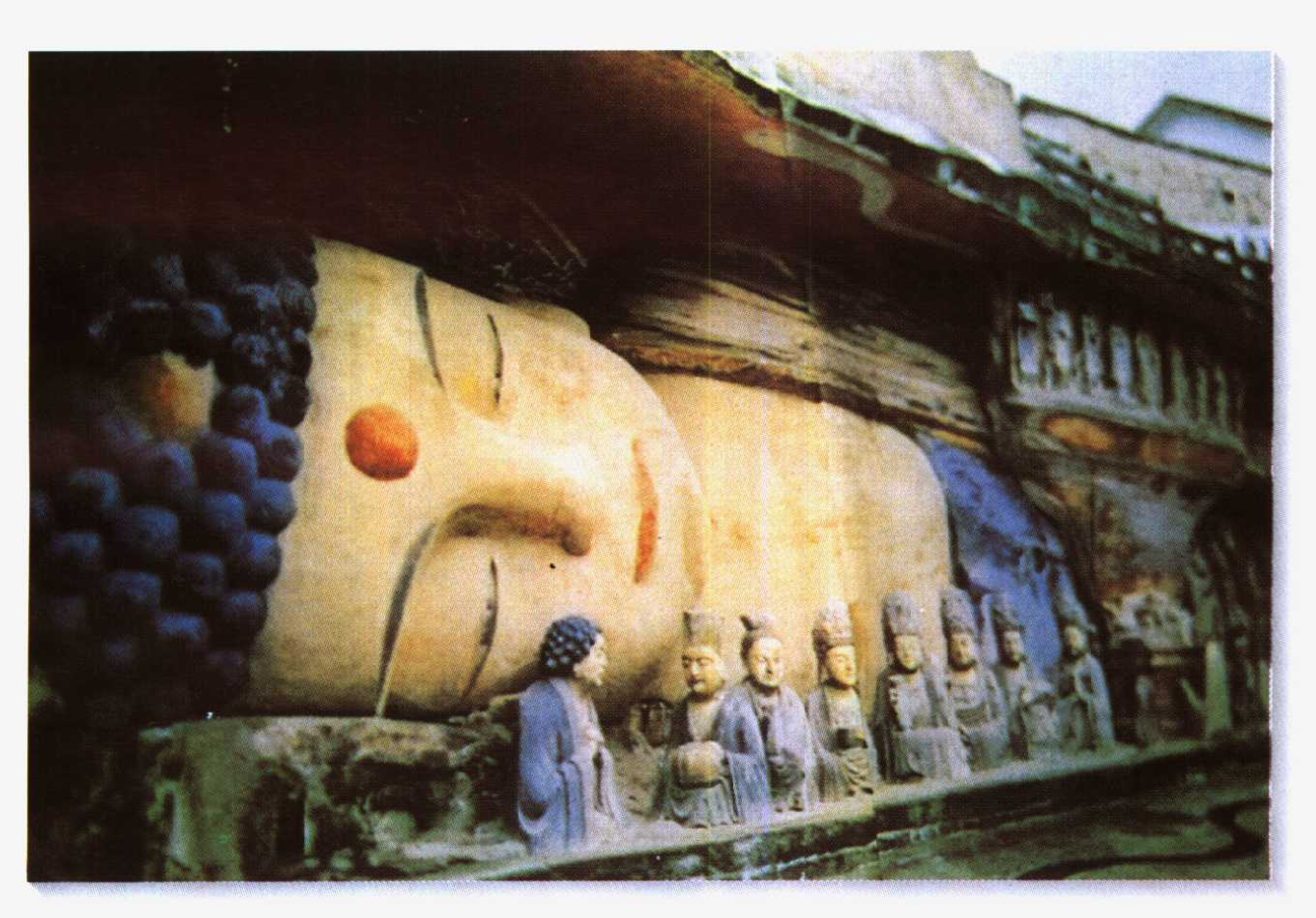
图九十之二　大足妙高山
南宋　净瓶、羂索、
持钵观音



图九十一　北山石刻
北宋　孔雀明王



图九十二　北山一二五窟石刻
数珠手观音



图九十三　四川大足宝顶山石窟十一龛摩崖石刻　南宋　涅槃图



图九十四　大足宝顶石刻　喂鸡妇



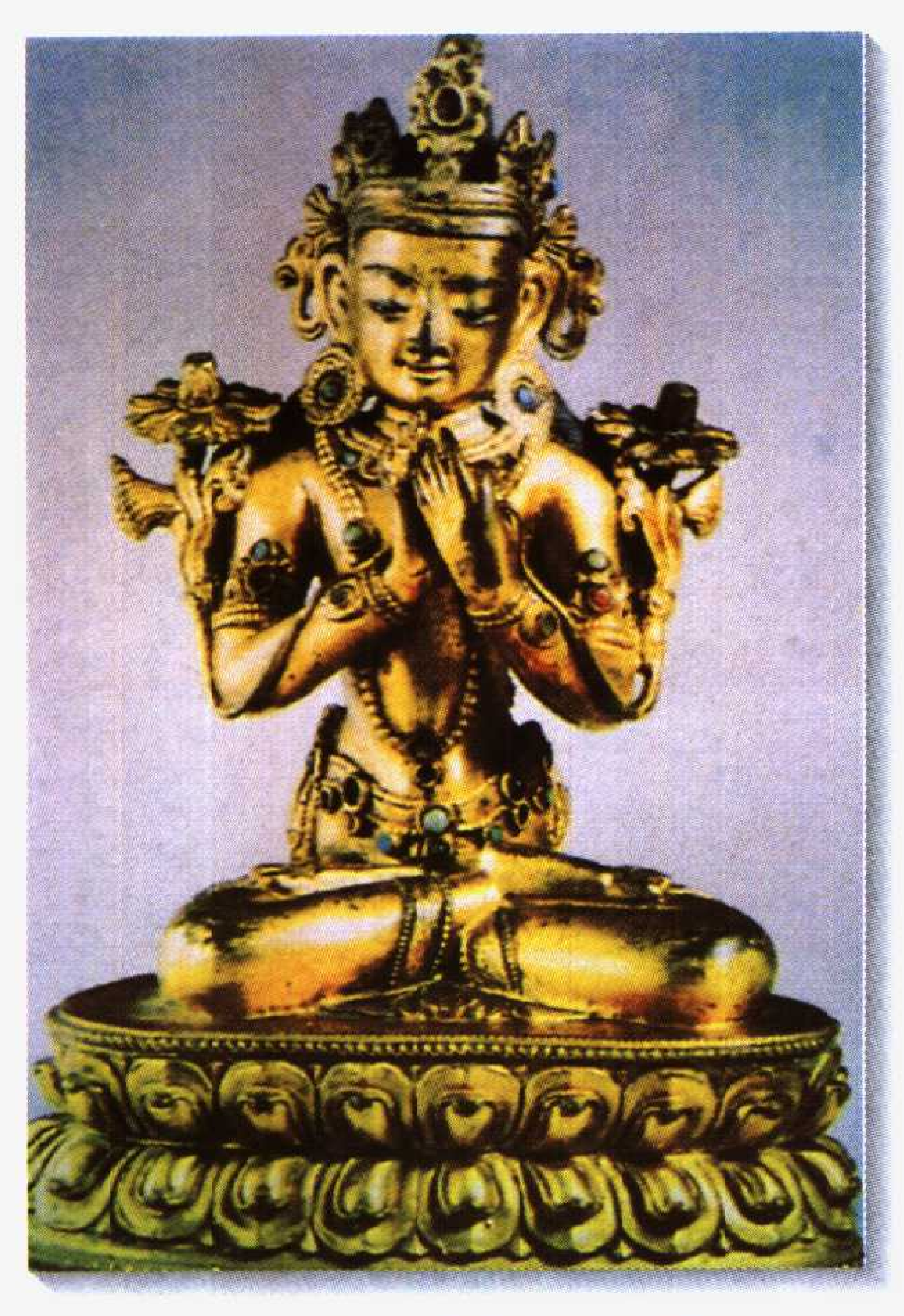
图九十五之一　温州白象塔出土
北宋　彩塑菩萨
通高 64cm



图九十五　温州白象塔出土
北宋　彩塑菩萨
通高 64cm



图九十五之二　温州白象塔出土
北宋　彩塑菩萨
通高 64cm



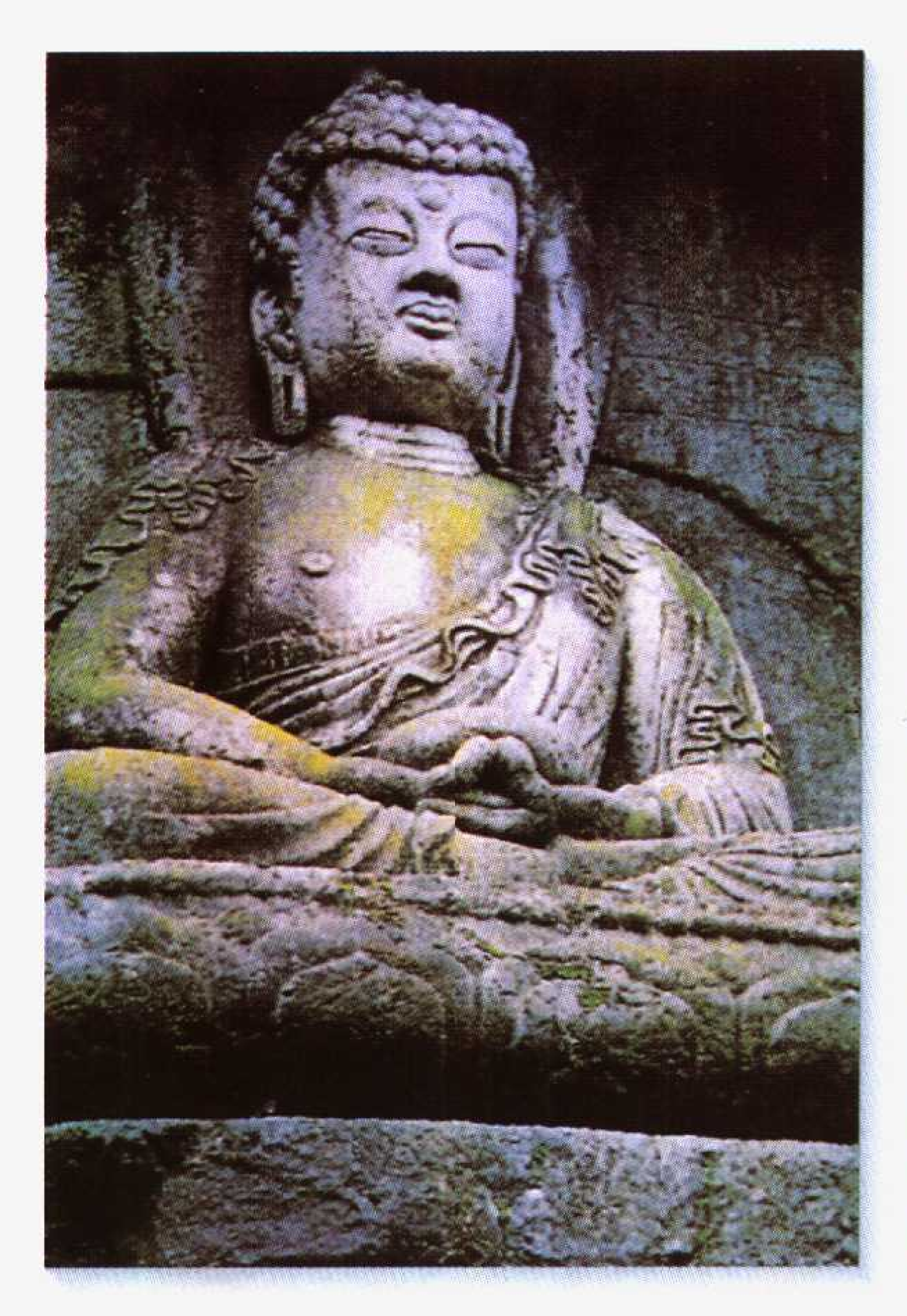
图九十六　元　铸铜镀金文殊菩萨
故宫博物院藏



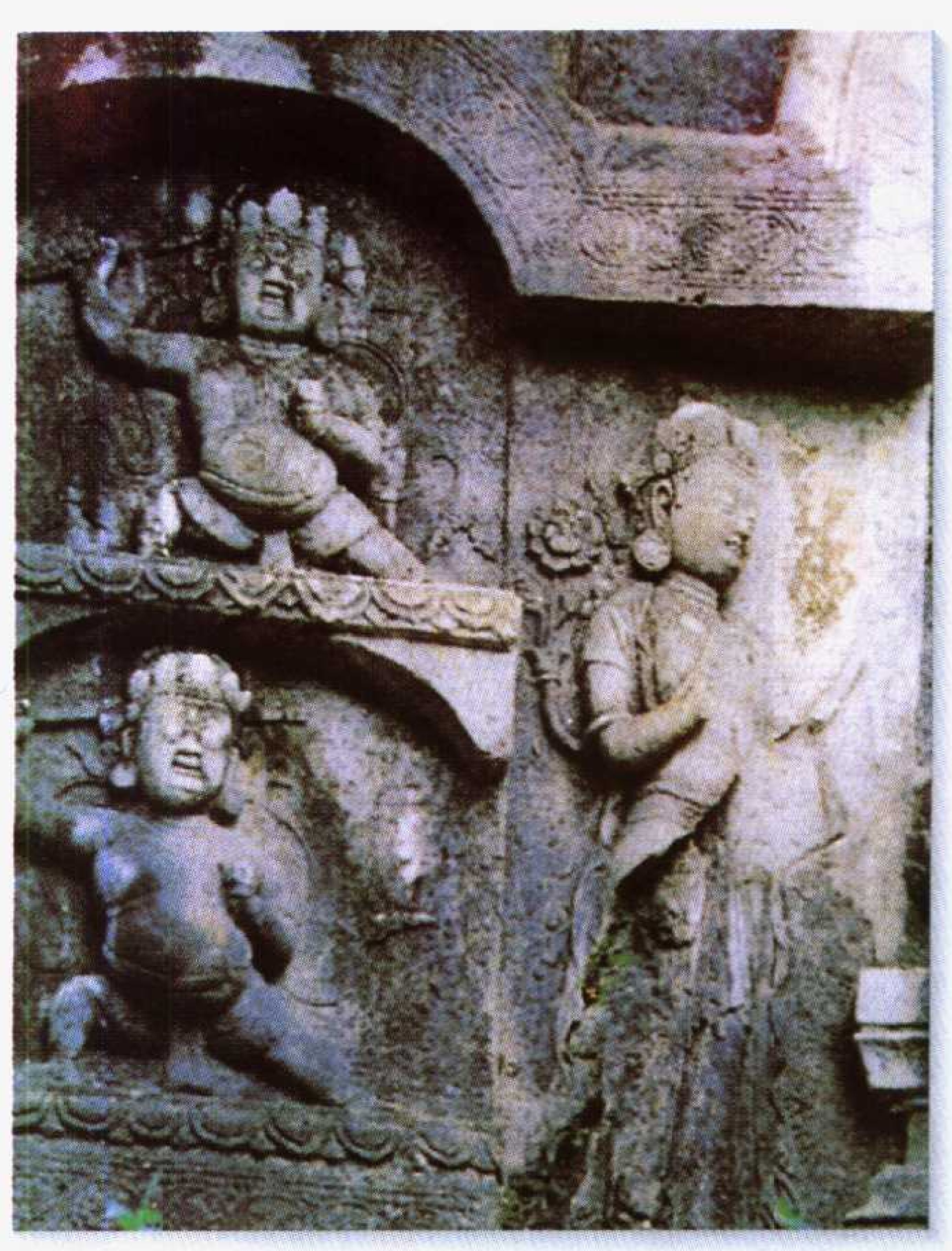
图九十七　元　佛传造像石刻
故宫博物院藏



图九十八　浙江杭州宝成寺　元　麻曷葛剌雕像



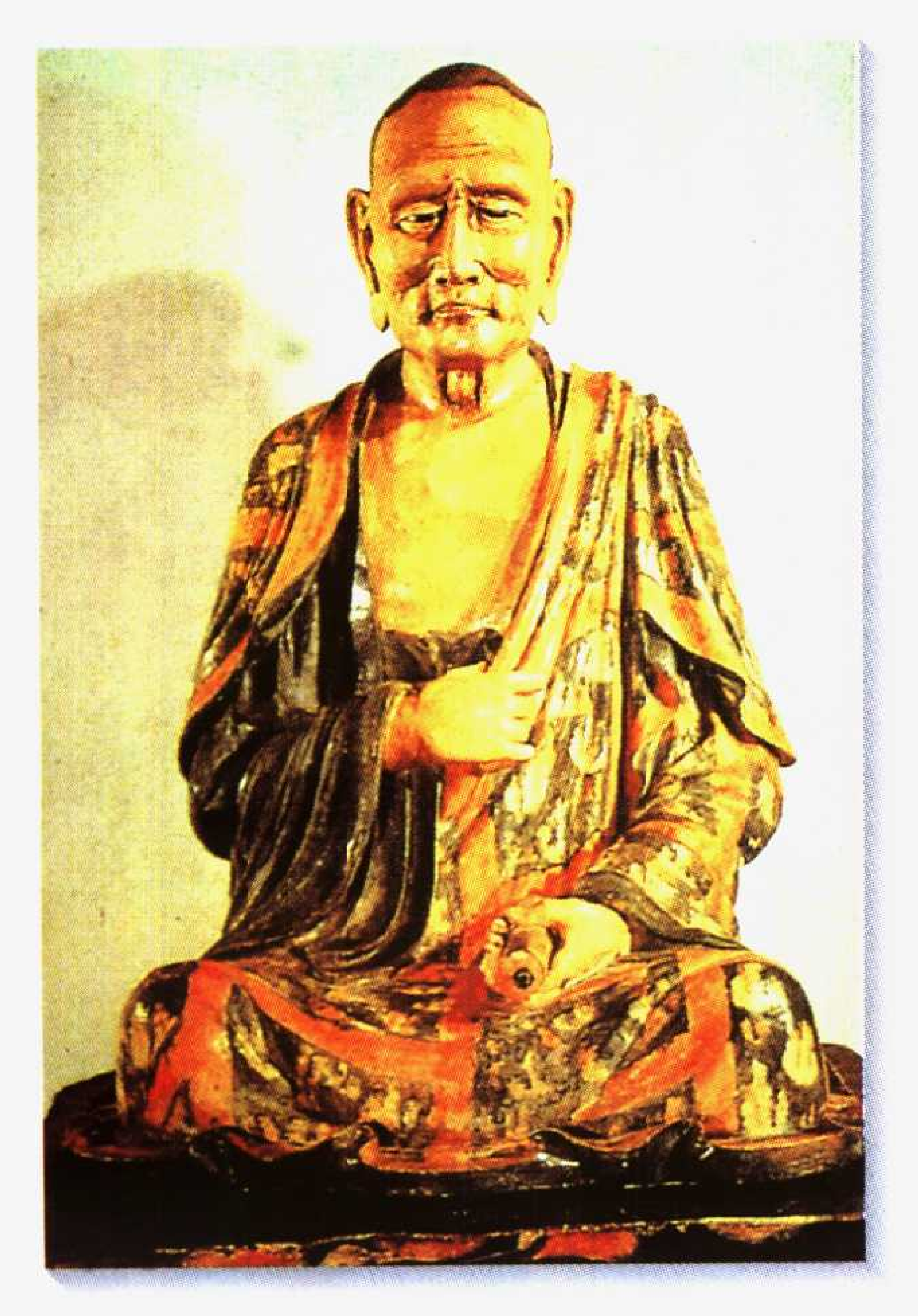
图九十九　浙江杭州飞来峰
元　无量寿佛



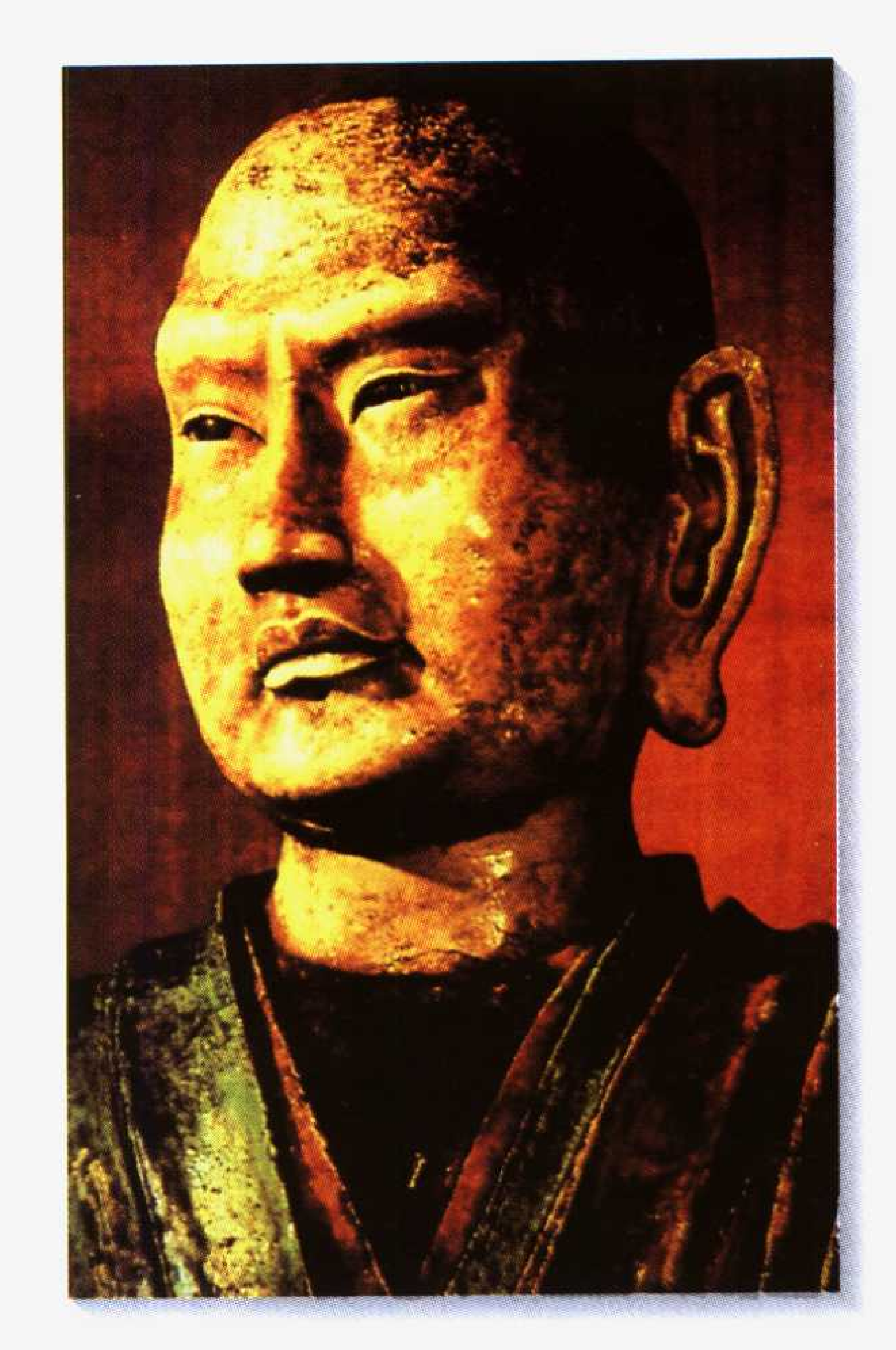
图一〇〇　浙江杭州飞来峰
元　金刚浮雕



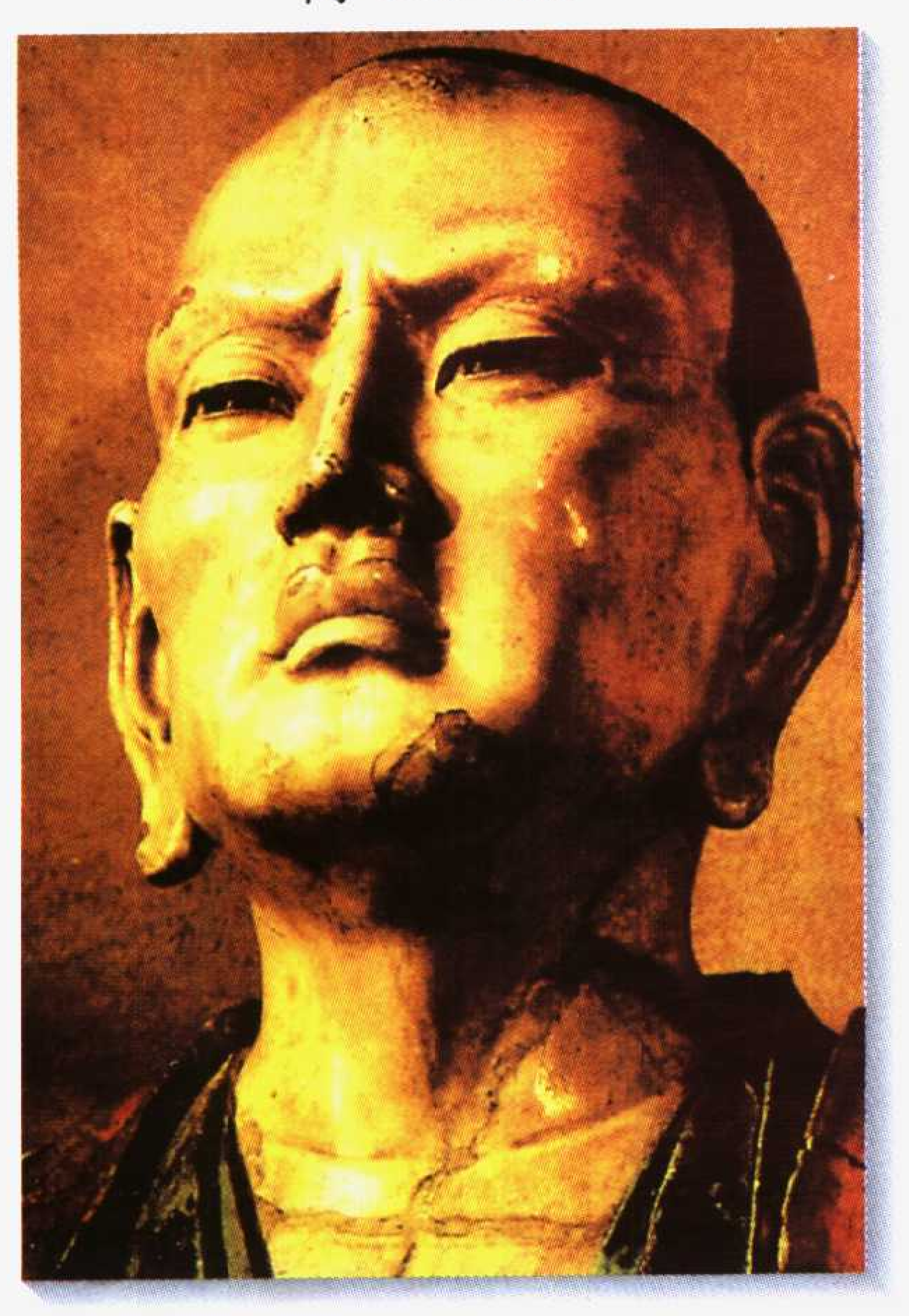
图一〇一　福建福清县海口镇　元　弥勒佛雕刻



图一〇二　辽　三彩罗汉
高 104.7cm



图一〇三　辽　三彩罗汉细部
高 100.17cm



图一〇四　1912 年河北易县八佛洼
辽　三彩罗汉细部



图一〇五　山西大同市善化寺
金　彩塑月宫天子





图一〇六　山东长清县灵岩寺
北宋　彩塑罗汉









图一〇七　江苏吴县角直镇保圣寺
北宋：彩塑罗汉
上左：坐禅罗汉
上右：降龙罗汉
下：降龙罗汉（局部）



图一〇八　北京昌平县居庸关云台
元　多闻天王浮雕



图一〇八之一　北京昌平县居庸关云台
元　广目天王浮雕



图一〇八之二　北京昌平县居庸关云台
元　增长天王浮雕



图一〇八之三　北京昌平县居庸关云台
元　持国天王浮雕







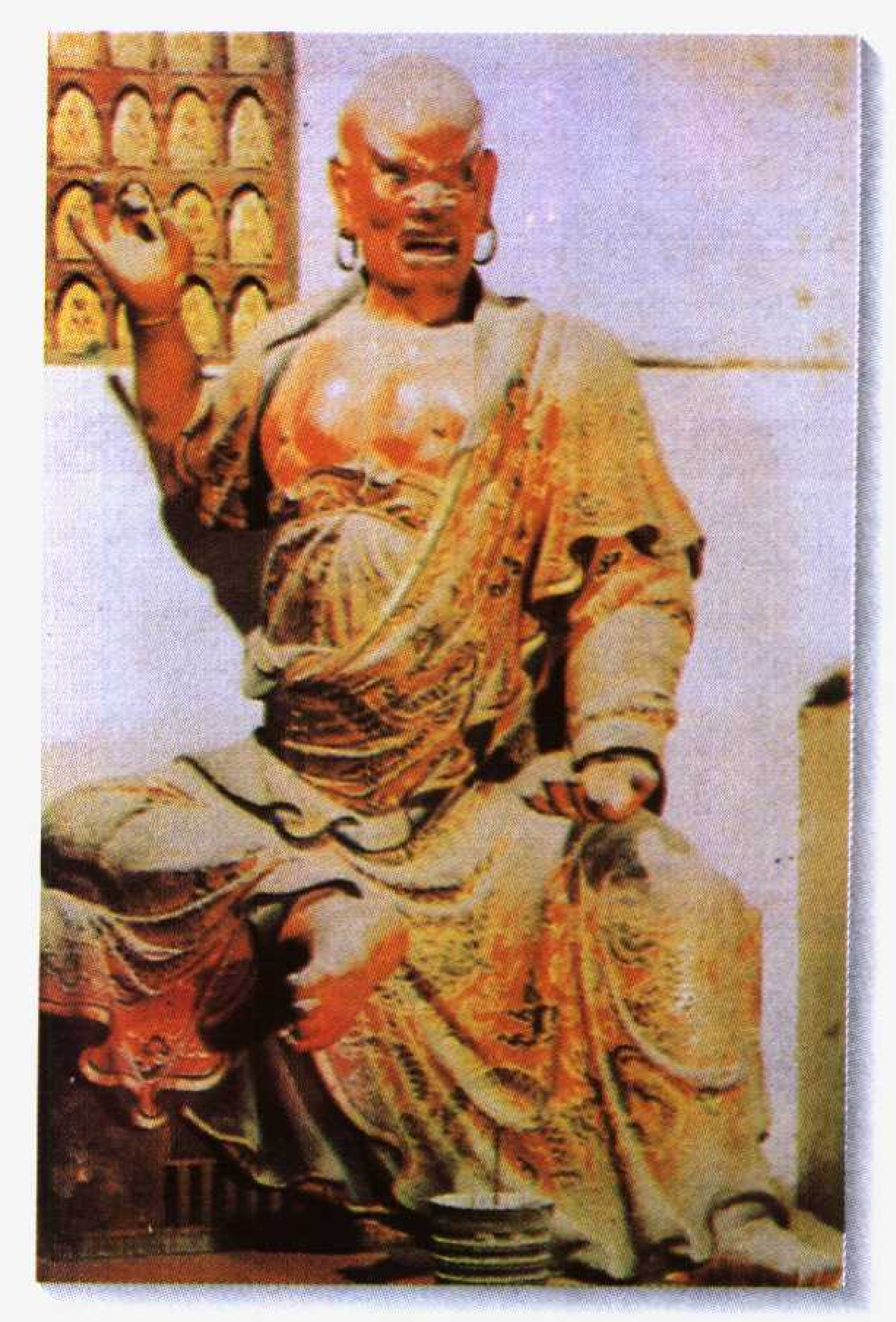
图一〇九　云南昆明筇竹寺
清　彩塑罗汉
上：寺内梵音阁持蟾罗汉
下：寺内天台莱阁持杖罗汉、持龛罗汉



图一一〇　云南昆明筇竹寺
清　彩塑罗汉
上：大雄宝殿北壁罗汉群像
下：寺内梵音阁念佛罗汉



图一一一　明　铸铜镀金
无量寿佛（报身佛像、
秘密像）
故宫博物院藏



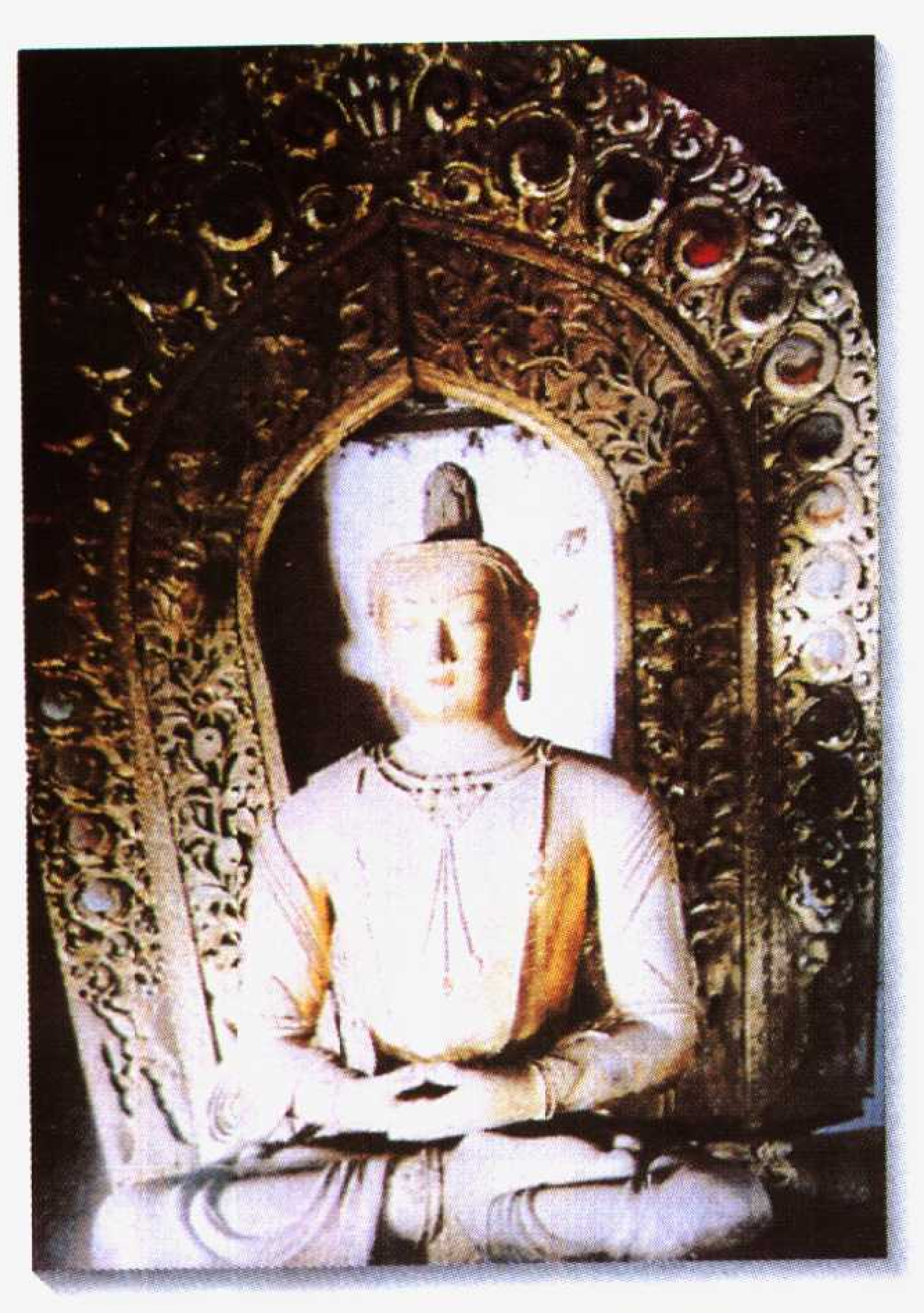
图一一二　河南洛阳白马寺
明　夹纻罗汉



图一一三　河南洛阳白马寺
明　夹纻多闻天



图一一四　山西五台山碧山寺
清　夹纻罗汉



图一一五　清　夹纻无量寿佛
河北承德外八庙管理
处藏



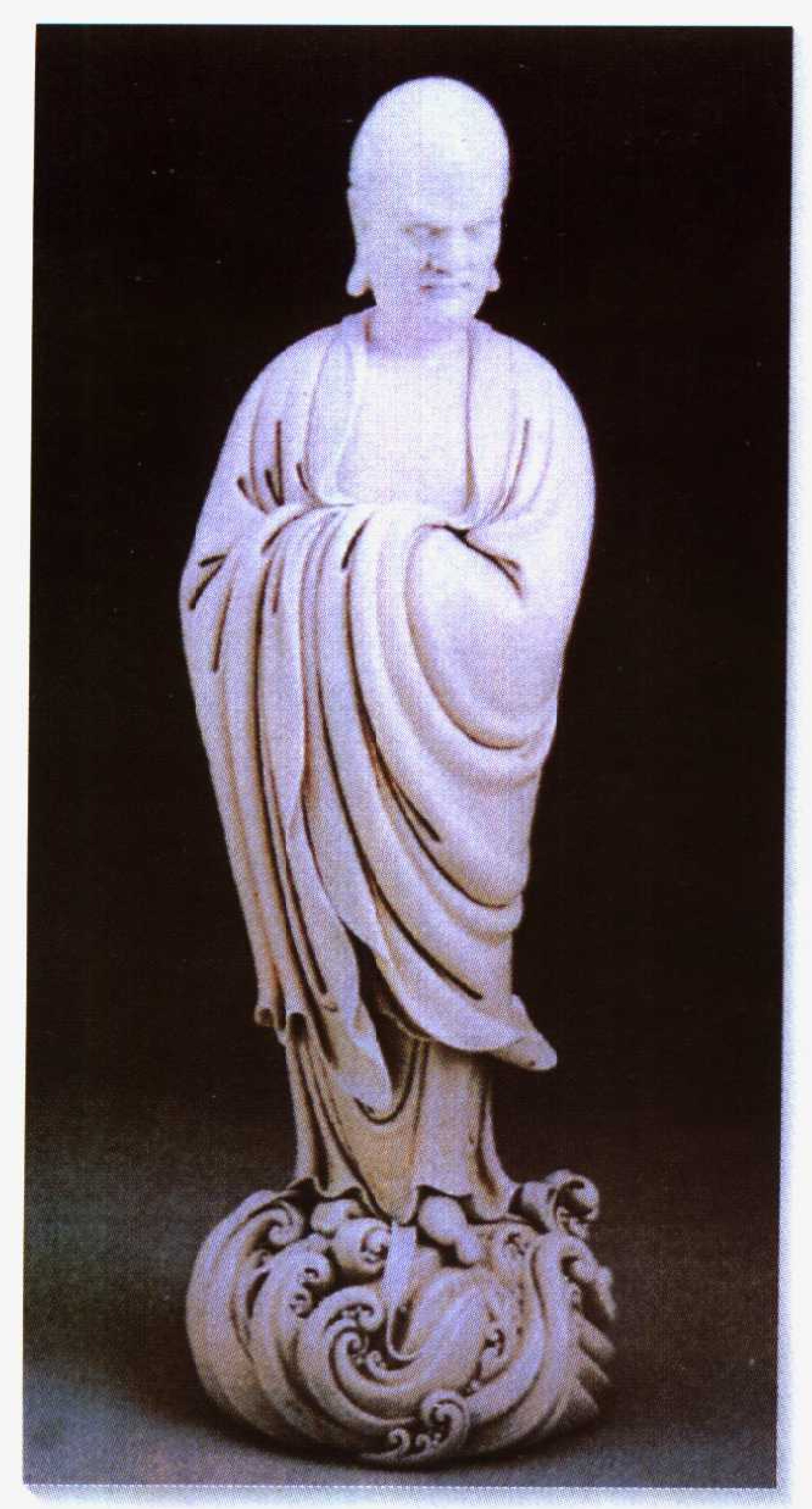
图一一七　明　釉陶金刚
山西洪洞县广胜寺上寺
飞虹塔

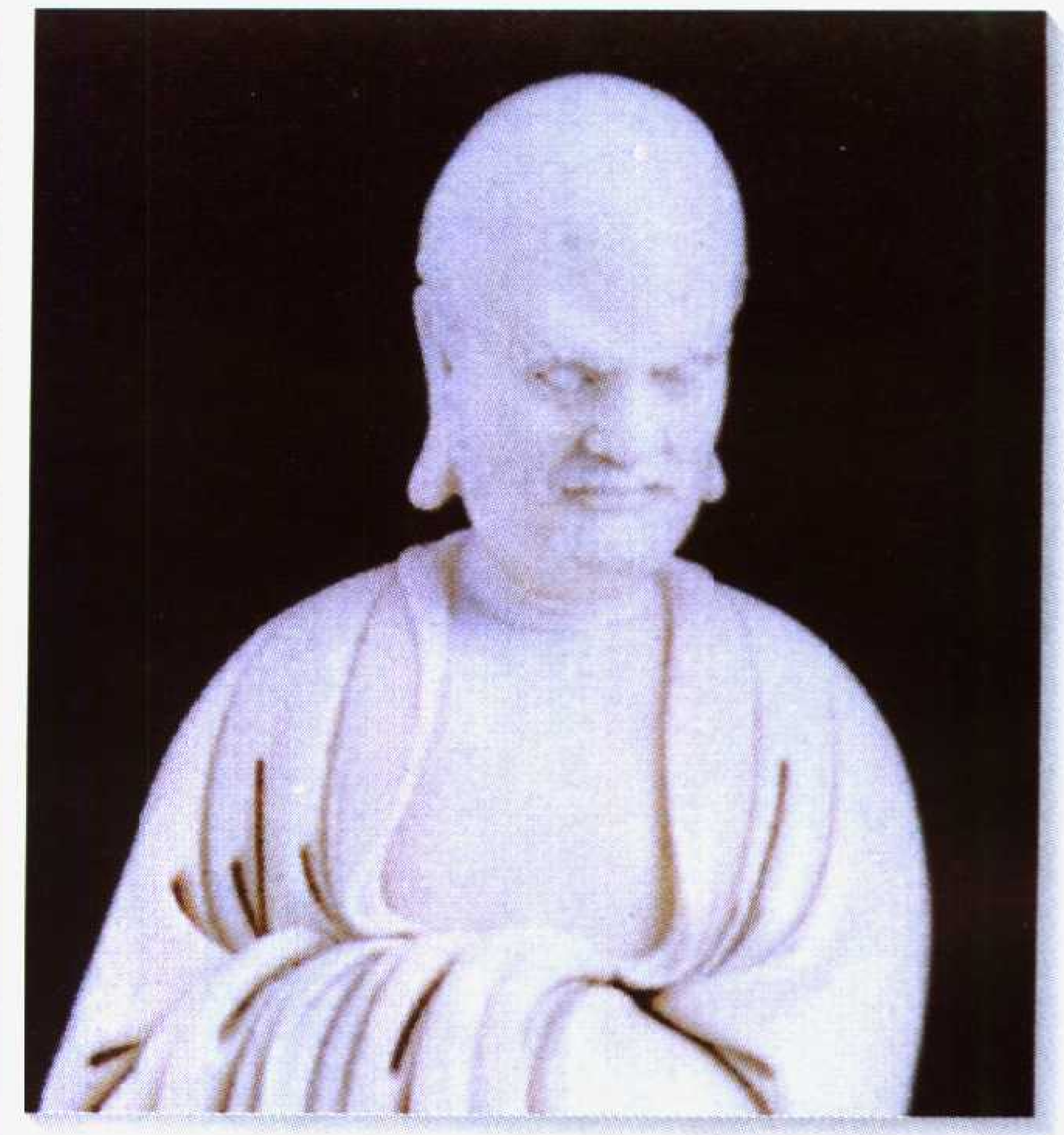


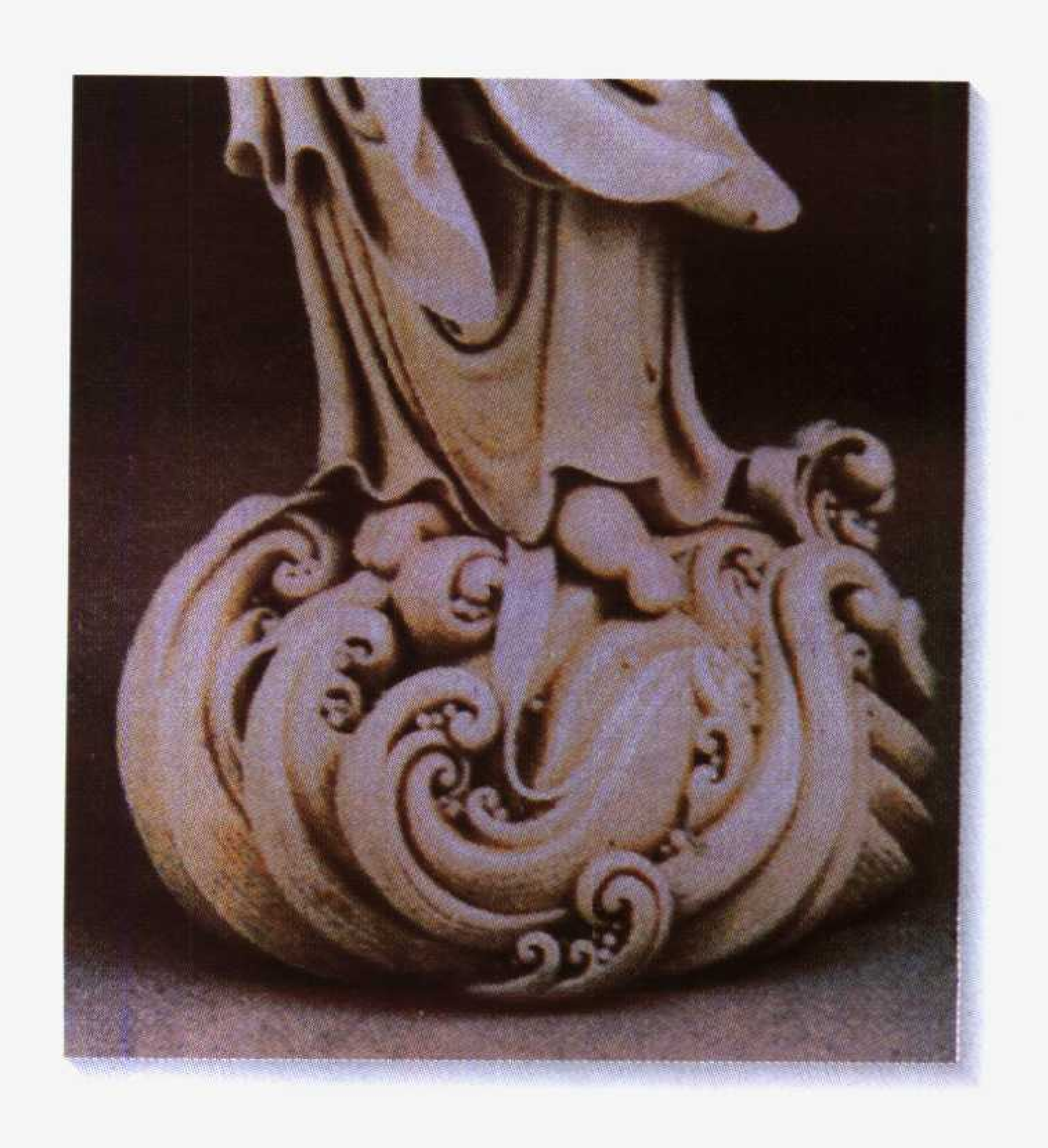
图一一六　明　瓷塑观音
广东省博物馆藏



图一一六之一　清　木雕金漆观音
故宫博物院藏



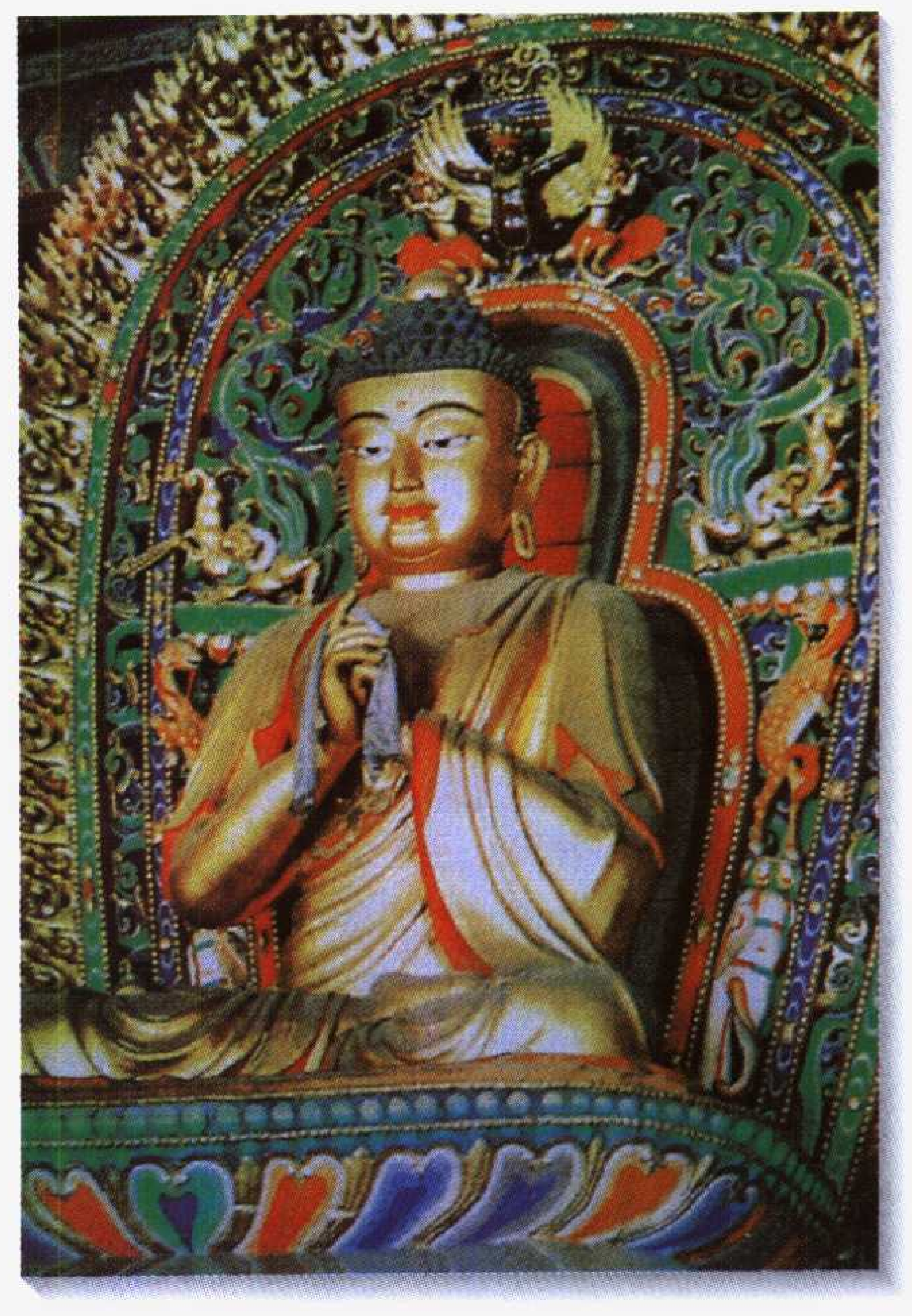




图一一八　明　何朝宗瓷塑
达摩渡江
故宫博物院藏
左上:达摩渡江
右上:达摩头部
右下:达摩足部



图一一九　清　黄杨木雕济公和尚
浙江省温州博物馆藏



图一二〇　明　泥塑贴金五方佛之一
山西大同上华严寺

《中国佛教百科全书》编辑委员会

总　　序

佛法广大，号称八万四千法门；经典浩瀚，总有三藏十二部之众。这是一份极可宝贵的人类遗产和精神财富。随着人们对其宗教、文化乃至社会价值认识的不断深入，时下学佛者日多。然而，面对八万四千法门，究竟应该从何而入？浩如烟海的经典宝藏，又如何才能真正做到开卷有益？初学有得者，怎样才能循序渐进、更上一层楼？素有研究者，又如何广开思路、进一步发掘佛教的文化、社会价值，为净化人的心灵、创建时代的精神文明做贡献？凡此种种，《中国佛教百科全书》将试图做出力所能及的努力。

佛教经典浩繁、义理精深，《经典卷》对所有重要佛教经典的结集、分类及各部经典的撰译者、基本思想及其在佛教史上的地位等进行简明扼要的介绍与评释，让你一目了然，阅藏知津；《教义卷》则对整个佛教基本教义的形成、思想意蕴和哲学内涵等分门别类地进行了深入浅出的阐析与评述，使人们对佛教义理的思想内容和哲学意蕴有一个较为全面、清晰的了解。

佛教源远流长，宗派繁多，《历史卷》对佛教传入中国后的历史发展及这种发展的社会历史根据、思想文化背景等进行了线条清晰而又资料翔实的梳理与剖析，以有限的篇幅展现了中国佛教的历史衍变和发展大势；《宗派卷》则对中国佛教史上从魏晋南北朝般若学的"六家七宗"到隋唐佛教的四大宗教各自的思想渊源、学

术传承、基本义理以及各派之间的相互联系及此消彼长等，进行了颇为深入的论述与辨析，一展隋唐佛学盛世之风采。

中国佛教，自汉魏至明清，高僧辈出，代有其人，《人物卷》对中国佛教史上较著名大德高僧之生平活动、思想特质、译经弘法、道行德操等的报道，既客观公允，又深入具体，从一个侧面反映了中国佛教发展的历史风貌。中国佛教的制度仪轨，有些承续于印度佛教，有些则颇具中国特色，史称“马祖创丛林，百丈立清规”，说明中国佛教的寺院制度和礼仪清规多有本土僧人的创造，《仪轨卷》对中国佛教的寺院殿堂、教职教制、节日礼仪乃至罗汉诸天等都有较详尽具体的介绍与述评，借此可以一窥汉化佛教的制度仪轨和寺院生活。

中国佛教的另一个重要特点，就是受中国传统文化的影响逐渐走上中国化的道路，隋唐以降，中国化的佛教又反过来对中国传统文化产生巨大的影响，此中尤以禅与传统诗书画的结合进而演化为禅诗、禅画表现最为突出，《诗偈卷》精选了近二百篇的诗词偈句，既深入地剖析了这些诗篇的文学意韵，又着重揭示其中所蕴涵的佛理禅趣，并且通过比较分析的方法，探讨了禅与中国古代诗歌之间的相互渗透和相互影响，使人们确实地看到，禅与古代诗歌的关系，正如古人所说的：“不懂得禅，不足以论诗。”《书画卷》则采取个案分析与历史叙述相结合的方法，较深入地揭示出佛理禅趣与中国古代书画的相互关系。一方面，僧人禅师常常染指书画，另一方面，书画家也多涉足佛教，一方面，佛理禅趣大量融入书画之中，另一方面，书坛画苑处处流露出禅机佛意，中国古代书画的历史发展，确实与中国佛教思想的演变遥相呼应、息息相关。

佛教艺术是中国佛教文化的一个重要组成部分，此中尤以佛教建筑、佛教雕塑以及佛教对中国古代建筑、雕塑艺术的影响，值得人们进行深入的探讨和发掘。《雕塑卷》对佛教雕塑艺术的传



入、流变及其形成中国特色的发展道路、对佛教雕塑的造型、装銮乃至石窟艺术中之彩塑、壁画等，都进行颇为深入、详尽的介绍、剖析与论述，较系统地再现了中国佛教雕塑艺术的全貌。《建筑卷》则对中国佛教建筑之历史发展、各派佛教寺院之布局、各种佛教殿堂之结构及其特征乃至典型之佛教建筑如寺塔、经幢等，都进行较全面甚至颇为专业性的介绍和评析，不仅对于人们了解历史上的佛教建筑，而且对于日后的寺院、殿堂的构建等，都有一定的借鉴意义。中国古来有"天下名山僧占多"的说法，历史上的名胜古迹多与佛教有联系，中国佛教的发展也常与寺院之变迁相关联，《名山名寺卷》除了对中国佛教四大名山进行由点到面的详细介绍外，还收录了全国著名寺院数百个，并对其地理位置和人文景观、创寺高僧和宗派特色、历史沿革和现存规模等都进行较为具体的介绍与点评，举凡"到此一游"者，既可一览祖国的名山宝刹、风景名胜，又能从一个侧面窥探中国佛教的此消彼长和迁流演变。

《中国佛教百科全书》凡十一卷，总约三百万字，从经典、教义、人物、历史、宗派、仪轨、诗偈、书画、雕塑、建筑、名山名寺等十一个方面，较全面系统地再现了中国佛教及中国佛教文化的总体面貌及其历史发展，其中，既有基本知识的介绍，又有主要义理的阐释；既有历史发展的概述，又有个案的深入剖析；既有宗教意义的阐发，又有文化价值的揭示。就编撰者的主观愿望说，力图把通俗性与学术性较好地统一起来，使《全书》既是初学者登门入室之阶梯，对佛学研究者又具有较高的参考价值。当然，由于编撰者的学力识见等多有局限，书中之错讹偏颇在所难免，凡此，均俟之于方家大德的赐正、教示。

赖永海

刘道广，1947年生，江苏南京人，文学博士。曾先后在南京师范大学、南京艺术学院主讲中国绘画史、中国装饰画史、中国工艺美术史。现为东南大学艺术学系教授。著有《中国民间美术发展史》、《中国古代艺术思想史》等。

目　　录



图 版



雕 塑 卷

第一章　佛教雕塑艺术的东传

佛教雕塑艺术是指用雕或塑的形式塑造的三维度的佛教造像,当佛教形成并以印度为发祥地向四周传播之时,艺术的形式才渐次发生,其中,东向传播的一支后来直接和中国传统艺术发生了关联。

第一节　佛教雕塑艺术的产生

佛教雕塑艺术产生于何时？据《增一阿含经》卷二十八的记载,是:

> 是时,(优填)王即敕国界之内诸奇巧师匠,而告之曰:“我欲作(如来)形像。”巧匠对曰:“如是,大王。”是时,优填王即以牛头栴檀作如来形像,高五尺。
>
> 是时,波斯匿王闻优填王作如来形像高五尺而供养。是时,波斯匿王复召国中巧匠而告之曰:“我今欲造如来形像,汝等时当办之。”时波斯匿王而生此念:当用何宝作如来形像耶?斯须复作是念:如来形体,黄如天金,今当以金作如来形像。
>
> 是时,波斯匿王纯以紫磨金作如来像,高五尺。尔时,阎浮提内始有此二如来像。

波斯匿王与释迦牟尼佛同岁，当时是中印度拘萨罗国国王，他信奉并且支持佛教，被信徒誉为“月光”。后来因其子篡位而外逃，与释迦牟尼佛同年逝世。

《增一阿含经》的基本内容在佛教第一次结集，即释迦牟尼佛逝世的当年的集会上已经基本确定，形成文字则迟至公元前一世纪时候。按照它的说法，似乎佛教造像早在释迦牟尼佛在世的时候就存在。

事实上，至今没有一件出土实物可以证明佛教造像的历史有这么早。

从现有的资料情况看，佛教雕塑艺术的第一次兴起应该是阿育王弘法的时代。相当于中国秦始皇时代的阿育王孔雀王朝在国力强盛的基础上，宣扬佛法，佛教建筑雕刻一时大兴，从遗留的高达十五米，重达五十吨的石柱实物推测，当年的建筑物规模应该是相当壮观的。特别是这些残存的石柱上，往往有狮、象、马、牛及法轮、莲花的雕刻，造型准确，形象生动，手法洗炼，显示了阿育王时代的艺术特色。

但是，阿育王时代的佛教雕刻中却回避了释迦牟尼佛具体造像问题。譬如，在北印度保留至今的阿育王时代的山奇大塔上有丰富的佛本生故事浮雕，其中东面浮雕是象、牛、蛇、金翅鸟、羚羊等各种动物膜拜一株菩提树；西面浮雕是一群野象向一株菩提树致敬。在这些画面中，佛的形象是被菩提树取代的。

同样，在其他画面中，佛的具体造像都是用佛座、佛足印等物来作“标号”式的表现，而回避佛的形像直接出现在画面上。据《阿育王传》卷二说：弗那槃达有尼乾陀弟子画作佛像，而令礼拜于尼乾子像。……阿育王闻而大怒，捕捉所有尼乾陀弟子加以屠杀。

佛的形像实在是太神圣，太高大了，但凡有具体的佛造像都会有损于心目中的理想形象，所以造像艺术活动只会亵渎神灵，而不

会为之增光。由此可见,在释迦牟尼佛当世,直到阿育王的孔雀王朝时期,佛教造像的艺术活动还没有深入到对佛像本身的具体塑造的研究方面。

到公元前127年的时候,孔雀王朝的势力已经衰微,大月氏迅速强盛起来,建立了崇奉佛教的“贵霜王朝”。

在这一年前后,由阿育王主持在华氏城(今印度比哈尔邦首府巴特那)召开了佛教徒的第三次结集,对《阿含经》重新会诵整理,由此而确认了雕塑佛像的“合法性”。

大月氏的贵霜王朝疆域相当大,使佛教又一次有了普及的条件,当时的迦腻色迦王提倡佛教,除了继续阿育王早期的阐释经义,大造寺塔建筑外,尤其值得注意的是邀集的工匠中,有希腊手工艺师雕刻佛像,开始了具体的佛教造像艺术活动,形成后世所谓“犍陀罗”艺术风格,在出土实物的观察中,可以看到:佛造像是以人物形象为根据而加以塑造的,面部前额宽广,鼻梁隆起,大眼薄唇,下腭宽大突出,头发呈波状、螺旋状。

很明显,和早期希腊阿波罗神像有共通之处。

公元四世纪时,旃陀罗笈多一世扩充疆土,建立笈多王朝,也是弘法致力的朝廷,贵霜王朝的犍陀罗佛像艺术风格至此而一变,佛像造型以印度人为模特儿,薄衣透体,衣纹线条柔密平缓,背光布满雕镂精细的莲花纹,佛座也出现莲花样式,是后世所谓“秣菟罗”艺术。

犍陀罗和秣菟罗的佛教造像艺术随着佛教的东向传播,逐渐伸延到中国境内。

第二节　西域佛教雕塑艺术

一、西域佛教艺术的分布

当犍陀罗佛教艺术兴起的时候，佛教的传播区域也在逐渐扩大，从公元三世纪始，阿富汗的兴都库什山，斯库鲁阿布上游的巴米羊摩崖石窟开始兴建，佛教造像艺术活动也借助于佛教在各个地区的逐渐流行而发展起来。

从战国至汉代，新疆地区分散着诸多小国，汉武帝时候，与汉朝有交往关系的西域诸国就从三十六个渐次增加到五十多个。

从这一地区出土的文牍简册来看，当时这里流行着三种主要语言，即龟兹焉耆语、康居语和于阗语。在流行这些语言的国家里，佛教并不是唯一的宗教，拜火教、摩尼教和景教都各有自己的信徒。因此，佛教本身尽管在公元前就已经成熟，佛教造像艺术也在第三次结集时得到确认，但它对新疆地区的影响还有碍于已经流行一时的其他宗教而暂时未能打开局面。

佛教究竟在什么时候传入新疆，并且成为当地居民的主要信仰，历来尚无确定的认识。但我们可以从这一地区陆续发现的一些佛教艺术遗址遗物来推测出一个大致的时间轮廓。

东汉永元二年至建和元年(90—147)，新疆库车“森木塞姆千佛洞”开凿。

东汉初平元年至唐天祐四年(190—907)，新疆拜城“克孜尔千佛洞”开凿。

东汉建安六年至北魏太平真居十一年(201—450)，新疆鄯善

吐峪沟千佛洞开凿。

东汉建安六年至唐天祐四年(201—907),新疆库车库木吐拉千佛洞开凿。

西晋泰始元年至唐天祐四年(265—907),新疆焉耆锡克沁千佛洞开凿。

西晋泰始元年至北魏泰常五年(265—420),库车克孜朵哈千佛洞开凿等等。

(以上时间顺序是根据奚传绩先生编《中外美术史大事对照年表》,江苏美术出版社,1988 年 1 月版。)

如果把上述地点联系起来,就会看到有一条沿着塔克拉玛干沙漠北部边缘地带由西向东的上行传播路线,它的最西端的出发地是喀什、疏勒一带,依次北向上行是乌什、札木台、拜城、库车、沙雅、轮台至焉耆,从焉耆向东南下行是楼兰,向东北上行是高昌。

那么,佛教传播到喀什一带的时间应该早于东汉永元二年(90)。

此外,五十年代末在塔克拉玛干沙漠南端的民丰县境内曾出土有东汉蜡染佛教人物像棉布,人物上身半裸,双手持一物,物上有葡萄,项上有串珠,头部后有多层圆光,被一般论者以为是"供养人"或"菩萨"的形象,不论这块棉布是当地生产,还是从印度、尼泊尔境内传入,都说明佛教造像的影响范围确实已经到达这一地区。

因此,从喀什、疏勒一带沿塔克拉玛干大沙漠南面边缘东向,包括和田、于田在内是一片受佛教艺术熏陶的地区。

这片地区沿着塔克拉玛干沙漠东端走向,在且末沿车尔臣河上溯到达罗布庄,它的东北向就是楼兰。

二、于阗地区的佛教造像

塔克拉玛干沙漠南部和昆仑山北部地区是当时新疆地区众多小国之一——于阗国的地域。

于阗国立国时间是佛涅槃后的二百三十四年(《于阗国授记》),立国后一百六十五年,由尉迟胜执政,佛法才开始兴起。

如果以佛涅槃在公元前485年计算,于阗立国当在公元前251年,尉迟在公元前86年掌国。这一年是中国汉武帝的卒年,即昭帝始元元年。

于阗国原本是一个信奉拜火教(祆教)的国家,东汉初曾被塔克拉玛干北面的莎车所灭。佛教在其初并不是她的国教。东汉时候班超于永平十六年(73)曾出使于阗,于阗王受制于匈奴的势力,"且其俗信巫。巫言:神怒何故欲向汉?汉使有騧马,急求取以祠我。"说明当时的于阗国流行的还是以马为牺牲的"巫"教,佛教处于非主流地位。

永元六年(94)班超联合于阗王,发龟兹、鄯善等国兵力,攻打焉耆、尉犁二王,于阗等西域各国才正式归附汉朝。西晋时,于阗王被册封为"亲晋于阗王",南北朝时又属于北魏。

可见,于阗当地的文化和汉族文化之间在相当长时间内都处在相互交流的状态中。

北魏神龟二年(519),惠生西行到于阗,在《惠生行记》中记载说:

于阗王不信佛法,有商将一比丘名毗卢旃,在城南杏树下,向王伏罪云:"今辄将异国沙门来在城南杏树下。"王闻忽怒,即往看毗卢旃。旃语王曰:"如来遣我来,令王造覆盆浮图



一躯，使王祚永隆。”王言：“令我见佛，当即从命。”毗卢旃鸣钟告佛，即遣罗睺罗变形为佛，从空而现真容，即于杏树下置立寺舍，画作罗睺罗像，忽然自灭。于阗王更作精舍笼之，令覆瓮之影恒出屋外。见之者无不回向。其中有辟支佛靴，于今不烂，非皮非缯，莫能审之。

大概佛教在于阗国的真正兴起也是在这一记载的事情发生之后。

值得注意的是，在这一兴起的过程中，当时据有中国北方领土的少数民族诸政权都和于阗国的佛教有频繁的接触，《惠生行记》记述佛教流行于阗国之后的情况是：

后人于像边造丈六像者，及诸像塔乃至数千。悬彩幡盖亦有万计，魏国之幡过半矣。幡上隶书云：太和十九年(495)、景明二年(501)、延昌二年(513)。唯有一幅，观其年号，是姚秦(384—417)时幡。

于阗国的佛教到了汉末，已经有一定的影响，而且名声远播于中土，魏甘露五年(260)颍川人朱士行出家为僧，同年自雍州(今陕西西安西北)西行到于阗国取经，后来抄写梵书正本九十章六十万余言。此后，不断有梵文佛经自于阗传入中土。

北魏之时的于阗国佛法既盛，佛教艺术也盛极一时，如《北周书·于阗传》的描述是：

俗重佛法，寺塔僧尼甚众，王尤信向。每设斋日，必亲自洒扫馈食焉。

城南五十里有赞摩寺，即昔罗汉比丘比卢旃为其王造覆盆浮图之所。石上有辟支佛趺处，双迹犹存。

于阗佛教造像艺术的兴起，直接刺激了远道而来的中国经师的佛化感受，北魏天兴二年(399)法显西行取经，第二年到达于阗，《高僧法显传》记其见闻是：

其城西七、八里，有僧伽蓝名王新寺，作来八十年，经三王方成，可高二十五丈，雕文刻镂，金银覆上，众宝合成，塔后作佛堂，庄严妙好，梁柱、户扇、窗牖皆以金箔，别作僧房，亦严丽整饰，非言可尽。

按文中“作来八十年”计，王新寺开始兴建的时间应该是东晋太兴三年(320)。

在法显的观察中，于阗国佛教造像不独寺院供奉，行像的样式也相当流行，他说：

法显等欲观行像，停三月日，其国中十四大僧伽蓝，不数小者。

从四月一日，城里便扫洒道路，庄严巷陌。其城门上张大帏幕，事事严饰。(于阗国)王及夫人采女，皆住其中。

瞿摩帝僧是大乘学，王所敬重，最先行像。离城三、四里，作四轮像车，高三丈余，状如行殿，七宝庄校……皆金银雕莹，悬于虚空。

像去门百步，王脱天冠，易着新衣，徒跣持华、香，翼从出城迎像。头面礼足，散花烧香。

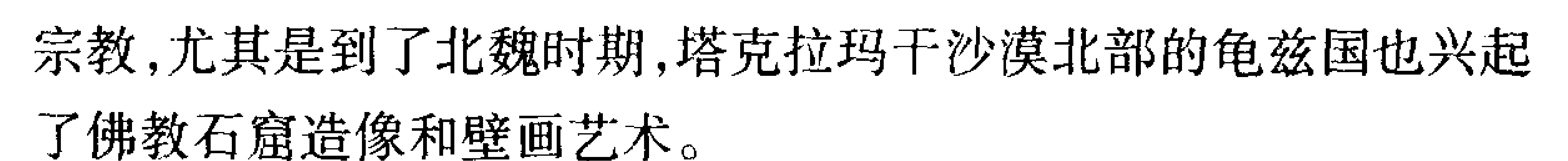
像入城时，门楼上夫人、采女遥散众华，纷纷而下，如是庄严供具，车车各异。

一僧伽蓝则一日行像，四月一日为始，至十四日，行像乃讫。

行像讫，王及夫人乃还宫耳。

三、龟兹地区的佛教造像

在于阗国佛教兴盛之时，新疆其他地区也同样在流行着这一



宗教,尤其是到了北魏时期,塔克拉玛干沙漠北部的龟兹国也兴起了佛教石窟造像和壁画艺术。

龟兹,又称归兹、鸠兹、屈茨、丘茨等。龟兹虽然地处西陲,但和汉朝的联系却相当早,西汉元康元年(前65)龟兹王绛宾偕夫人到达长安,接受汉宣帝的印绶。绛宾夫人是乌孙公主之女,是汉外孙,所以,宣帝又"赐以车骑旂鼓歌吹数十人,绮罗杂缯奇珍凡数千万,留且一年,厚赠送之"。

到神爵二年(前60)西域都护成立,在轮台东野云沟附近治乌垒城,以防范匈奴的南侵,龟兹和中原汉政权关系一时更密切了。

此后数百年间,随着匈奴势力的消长,龟兹和中原汉政权的关系也时有兴废,但龟兹文化犹如涓涓细流,未曾中止和汉文化的交流。

龟兹国的祆教、佛教都很盛行,现在拜城木札提河北岸摩崖石窟,即克孜尔千佛洞、朵哈千佛洞、森木赛姆千佛洞、库木吐喇千佛洞及玛扎伯赫千佛洞等都是当年佛教艺术盛行的遗迹。

龟兹国的佛教艺术兴起的时间,如果从拜城克孜尔千佛洞遗址来看,大约是从南北朝时候开始的,也就是说,与法显记述于阗国的佛教造像艺术勃兴差不多同时。

四、克孜尔千佛洞的壁画

克孜尔千佛洞建造时间的下限,目前有二说,一说在唐末五代,一说在元代。

克孜尔石窟编号已有二百三十六个,较完整的石窟有八十个,佛教洞窟占多数。

石窟的形制有三种类型,一种是仿木石结构的六重斗四窟顶;

一种是方形穹顶窟;还有一种就是一般所谓“龟兹型窟”。

“龟兹型窟”的结构是前后室的长方形建构,前后室之间用置有中心柱的间壁隔开,前室较为明亮宽敞,后室相对阴暗窄小。在格局上,前室正壁中间是佛造像,立于佛龛中;龛上部和左右两侧壁面,则分布佛传故事的壁画。

后室壁面上是涅槃像,画着释迦牟尼佛圆寂时的情景。

克孜尔石窟的佛传故事在具体壁面上的处理,似乎也有位置不同选择情节不同的特点,如正壁上端弦月形壁面上以独立画面形式出现在众伎乐女环绕下的悉达多太子无精打彩的情景描写,完全以壁面实际平面轮廓作为构图依据。而两侧的壁面则以连续展开的形式展开佛传情节,各段情节均以释迦牟尼佛修道及说法为中心,利用周围人物的散聚加以区别。

克孜尔千佛洞的题材内容在早期属小乘(说一切有部),晚期出现一佛二胁侍及千佛的大乘题材。但不论其早晚,石窟设计显然是以塑像为主,壁画为辅。

经历了历史的风风雨雨,克孜尔千佛洞的塑像已无一幸存,壁画破损也很严重,但从整个壁面绘画情节的大致分类看,除了前述的佛传故事主要分布在四壁之外,券顶则集中着本生故事的画面,依然可以归纳出当时十分流行的几类本生题材,它们是:

(一) 戒度类(图一)

1, 商主断爱恋之情。

2, 商主受报。

3, 顶生王因贪丧命。

4, 善事兄弟。

5, 慕魄被埋。

6, 清信士舍身成相。

7, 须陀素弥王不食言。

8，狮王舍身。
9，雁王复归。
10，象王护鹁。
11，母鹿守信。
12，象王拔牙。
13，象、猕猴、鸟自分长幼。
14，菩萨善行。
15，仙人破戒。
(二) 忍辱度类(图二)
1，熊救樵夫而被害。
2，熊救樵夫而被杀。
3，水牛忍让猕猴之辱。
4，龟救客商而被害。
5，猕猴王救人而被害。
6，羼提波罗忍辱修行。
7，睒摩迦行孝道而被射。
(三) 明度类(图三)
1，猴王斗水妖。
2，五通比丘论苦。
3，郁多释偈。
4，大光明王始发道心。
5，端正王判断亲子案。
(四) 布施度类(图四)
1，萨埵那太子舍身饲虎。
2，白兔自焚供养。
3，雪鸽自焚救人。
4，童子投身饲虎。

5，设头罗健宁王化鱼救人。
6，尸毗王舍身饲鹰。
7，贫人以身布施。
8，一切施王布施。
9，快目王施眼。
10，月明王施眼。
11，慈力王施血。
12，月明王施头。
13，圣友施乳。
14，散檀宁恒施食。
15，跋摩竭提施乳。
16，须大拿布施。
（五）精进度类(图五)
1，九色鹿王。
2，鹿舍身救兔。
3，鹿王舍身救群鹿。
4，鹦鹉舍身救火。
5，锯陀兽舍身救猎户。
6，大象舍身救囚徒。
7，猕猴王舍身救群猴。
8，狮子舍身救商贾。
9，骏马舍身救主人。
10，马璧龙王载救商贾。
11，大施抒海索珠。
12，狮子商主斗旷鬼。
13，勒那阇耶舍身济众。
14，萨缚燃臂为炬。



15，须阇那割肉奉双亲。

16，昙摩钳自焚闻法。

17，修楼婆王闻法舍妻儿。

18，婆罗门闻法舍身。

19，阿兰迦兰修行。

（六）禅度类（图六）

1，梵志禁日出。

在这些残存的本生故事画面中，以“精进度类”为最多。

“精进度”是“六度”之一，小乘有部七十五法，大乘百法之一。它的主旨是通过不懈努力地修善去恶，成就“菩提”、“佛道”的必备条件。每一个本生故事有一个独立完整的情节，而克孜尔千佛洞的券顶部分的本生故事画面都是以一个独立装饰纹样的形式表现故事的高潮，以期引起观者对这个故事的前因后果的联想。

例如“萨缚燃臂为炬”一幅，故事内容是：一队五百人的商贾队伍在其首领萨缚的带领下走到一条黑暗的山谷中，因天黑迷路，行动极为迟缓，又有遭到强盗抢劫的危险。萨缚深感自己责任重大，遂以白毡缠住双手臂，浇上酥油点燃为火炬，为大家照明引路。历经七日七夜，才安全走出山谷，五百商贾皆感其德。

画面是一幅菱形构图，只有三个人物，半匹骆驼。右侧一人立前方，双足分开作前行状，略顾首。双手高举，手掌处各呈火焰状，他的身后是二位身着龟兹服装的商贾，商贾亦作举手呼叫之态，似乎因意外而惊呼。他们身后的半匹骆驼背上驮满货物。背景是由呈花心状的六小圆点作四方连续排列，因而减低了背景层次，以暗示黑暗的环境。

画面选择的是萨缚刚刚开始引臂自燃作炬的时候，同行者既见到光明，又意外地看到萨缚的双手已成火焰在燃烧，不胜惊讶，于是举手呼喊，而萨缚却毫无畏怖，迈开双腿且回头招呼同伴们随

之同行。可以说，这一个特定情节的表现是借此以展现全部故事过程，从而很好地揭示了主题思想。

克孜尔千佛洞壁画人物造型十分简练，擅长于线条表现。形像除了轮廓线条而外，几乎不加任何辅助线条，画面因此显得干练明确，人物动态清楚，充分表达了画面中各个形像之间的相互关系。

克孜尔千佛洞中本生故事壁画大放异彩的时候，也是中原地区本生故事十分流行的时期。值得注意的是，克孜尔千佛洞的本生故事在逐渐东传过程中，有一些题材曾被后世中国汉文学创作所撷取。

如"明度类"的"端正王判断亲子"的本生故事即其一。

故事梗概是：有二妇人都自称是某小儿之母，争执不下，求端正王判断。端正王要两位妇人各执小儿一手，说："谁能把小儿拉到自己身边，谁就是他的母亲。"结果亲生的母亲因为怕儿子被拉痛，非其母者则拼命狠拉，把小儿拉到自己身边。端正王因此判定真假母亲。

画面上端正王抱小儿在膝上，前方有两妇人跪地作诉辩状。画面选择的情节是端正王正在冥思苦想，找一个妙法来判断面前这两个妇人的真伪。端正王面相俊慧，表情严肃认真，使观者预感到事情的发展会有一个巧妙圆满的结局。

这个故事情节在宋代以后的"清官断案"故事中几乎有完全雷同的版本，应该是本生故事题材"汉化"结果之一。

克孜尔千佛洞中众多的佛教艺术画面，是龟兹国当年佛教盛行的标志，寺院造像相当普遍，《出三藏记集·比丘尼戒本所出本末记》卷十一记述龟兹寺庙之盛：

> 拘夷国（即龟兹）寺甚多，修饰至丽。王宫雕镂之佛形像，与寺无异。

同时,在于阗国流行的行像样式在这里一样盛行不衰,直到唐代玄奘所见,还是令人目眩:

在(龟兹)大(都)城西门外,道路左右两旁各有佛的立像,高九十多尺。在这些佛像的前边,建筑了五年一度的大会会场。在每年秋分的几十天内,全国的僧徒都来这里聚会。(在聚会期间)上自君王,下至官员百姓,全都抛开世俗事务,来这里持斋受戒,听讲经说法,乃至忘记饥渴疲劳。各个寺庙都装饰佛像,点缀上晶莹的奇珍异宝,披挂上锦绣罗绮,装载在轩车上,称为"行像",(行像之多)往往数以千计,云集在会场上。(今译本《大唐西域记》卷一)

每年秋分的几十天里,集中全国人力大作佛事,数千尊行像的集中展示,无疑对佛教造像艺术的交流和发展起着重要作用。

五、疏勒地区的佛教造像

龟兹的西南是疏勒,汉代的疏勒也是一个独立的西域强国。在汉代,是中原和西域交通"丝绸之路"最西端的一个咽喉之地,从这里再西行,就进入今天的尼泊尔、印度等地区。

《汉书·西域传》云:

疏勒国,王治疏勒城,去长安九千三百五十里,户千五百一十,口万八千六百四十七,胜兵二千人。疏勒侯、击胡侯、辅国侯、都尉、左右将、左右骑君、左右译长各一人。东至都护治所二千二百一十里,南至莎车五百六十里。有市列,西当大月氏、大宛、康居道也。

不难想象,当大月氏兴起佛教的时候,疏勒作为大月氏东向的首要地区,接受佛教的影响必然也是很快的,按唐玄奘《大唐西域

记》的追述，是：

在大都城以东三、四里的北山下有一座大寺庙，庙中有僧徒三百多人，全都学习小乘法教。听老年人说：当初健驮逻国的伽腻色迦王声威布及邻国，很远的地方都受到他的教化。他扩充兵力，开拓疆土，把势力扩大到葱岭以东。河西蕃维慑于他的威势，把儿子送去为质。迦腻色迦王得到质子之后，特别优礼相待，在严寒酷暑的不同季节，使他改住(大同地区的)宾馆，冬季住在印度各国，夏季回到迦毕试国，春秋住在健驮逻国。因此，在质子三个时期的住处，各自建立一座寺庙。现在(我们所说的)这座寺庙，就是在质子夏天居住的地方建立的。所以各个房屋的墙壁上，都有质子的画像，(质子的)容貌和服饰，与中国很一致。后来质子得到机会返回本国，但心中思念故居，虽然有山川阻隔，也不曾中断送来对佛的贡献物品。因此，现在的僧徒们每到入安居日和解安居日，便大兴法会，为质子祈福行善，(这种法会)相继不绝，一直沿续到今天。

迦腻色迦王在位时间约在公元一、二世纪之交，相当于中国东汉和帝永元元年前后。虽然今天看到的当地佛教艺术遗迹，如巴楚县城东北脱库孜萨来古城南部的佛寺遗址属北魏时期，脱库孜萨来古城南、小阿图什石窟等都延至唐中期，没有发现一例西汉时期的佛教寺院遗迹，但是还不能否定疏勒佛教艺术创作历史的上限不超过东汉。

疏勒因为地理之便，有可能是印度佛教东传的一个汇聚站，佛教的兴起应当是很早的。由于疏勒地处塔克拉玛干沙漠西端，它的东北方向通道是拜城、库车一线，东南方向是莎车、和田、民丰一线，所以佛教一旦传入疏勒，也就等于传入了龟兹国和于阗国，很快就会普及开来。并且也会由龟兹和于阗继续东传，高昌、楼兰的佛教艺术也必定随时兴起。所以，在时间序列上看，这些地区的佛



教艺术几乎分不出相互之间多大的时间差距,实在是因为佛教艺术伴随着佛教自身的传播太过迅速。

六、楼兰地区的佛教造像

楼兰在罗布泊一带,又叫鄯善,早在张骞首次通西域之后,楼兰就和中原汉政权有了交通联系。

楼兰的伊修曾是汉代屯兵之所,元凤四年(前77)汉使傅介子至楼兰,斩杀亲匈奴的楼兰王,立其弟屠耆为王,同时改楼兰名为鄯善。屠耆王则上书汉朝:

> 王自请天子曰:身在汉久,今归单弱,而前王(指被傅介子斩杀的楼兰王)有子在,恐为所杀,国中有伊循(即伊修)城,其地肥美,愿汉遣一将屯田积谷,令臣得依其威重。于是汉遣司马一人、吏士四十人,田伊循以镇抚之。其后更置都尉,伊循官置始此矣。

在伊修周围发现的几座佛教寺院遗址,早已破损不堪,但其部分结构还能窥见大概。

如斯坦因定为"密兰二号遗址"的长方形寺院,外壁与内室之间有宽大走廊,二层结构,原高度在八英尺左右,约合二点四四米。第一层就有佛龛一列,龛高四英尺,宽二英尺,深八英寸。龛内尚有与真人相等的塑像,两龛之间有浮雕半圆形立柱。佛龛对面走廊上有六尊趺坐佛像一字排开,佛头高约三英尺,膝部宽约七英寸。头部尽管已经缺损,跌落地面,但从趺座下的梵文贝叶书推测,年代不会在四世纪之后,也就是说,肯定是北魏以前的作品。至于会不会和西汉在伊修置都尉的年代相近,目前尚无有力佐证。

楼兰的佛教艺术遗迹虽然有限,但其形式及题材却颇为引人

注意。

密兰二号遗址中面对佛龛的靠寺走廊横排六尊趺座大佛的形式，就其体积而言，仅佛头就高约三英尺（合九一公分），在今天也是煌煌巨制。其次，这些佛像陈置在走廊之中，面对的是内室佛龛，这种建筑布局可能和古印度的寺庙或居室结构有一定关联，至今在东南亚地区寺院中还保留着类似的格局。

密兰二号的壁画构图形式也很突出，一块约十八英尺长的残损壁画，用连续的方式展开须大拿本生故事，画面顺应故事情节逐步展开而人物聚散有致，构图紧凑自然，人物动态明确，神情突出，尤其是须大拿形像反复出现而形貌准确，显示了作者出色的造型能力。

七、高昌地区的佛教造像

现在吐鲁番地区的高昌遗址，在汉代是车师前部，西汉元帝初元元年（前 48）时，此地已置戊己校尉，晋咸和二年（327）始置高昌郡。在《魏书》中记述高昌的宗教情况是“俗事天神，兼信佛法。”到唐代时候，佛教徒似乎还有限，唐玄奘西行到高昌，高昌王对他说：“令一国人皆为师弟子，望师讲授。僧徒虽少，亦有数千，并使执经，充师听众。”（彦悰《大唐大慈恩寺三藏法师传》卷一）高昌国佛教艺术的兴起大概在此之后。

高昌国佛教遗迹年代较早的是吐峪沟石窟，据调查报告，大概在东汉末至北魏年间开凿，此后一直延续到唐代。

吐峪沟石窟位于鲁克沁之北，依山开凿，上下相错，窟形有长方形和方形两种，佛传故事、本生故事及小千佛是壁画主要题材。

高昌国佛教艺术另一处遗存处是伯孜克里克石窟，现存壁画

面积总共约一千二百余平方米,最早的第二十五窟始建于西魏时期,在唐中期后,当地佛教进一步兴旺之后,很多原先的僧房也逐渐改成石窟。

从散落在新疆地区的佛教艺术遗址上看,从东至西相对集中在楼兰、高昌、龟兹、疏勒及于阗等处,其中石窟寺遗址又都分布在塔克拉玛干沙漠以北一线,即从疏勒到龟兹、高昌,东南下行到楼兰。

现存的石窟艺术遗迹最早建造时代在晋与十六国之交,以北魏时期居多。但这并不等于就是当地佛教艺术的起始时间。按常理推测,当地的佛教艺术应当在佛教传入不久就开始了它的历史,只是由于后来种种社会原因而遭到破坏,以致于湮灭。到北魏时期出现那些佛教壁画明显表现了作者对佛教故事的深切了解和熟悉,技法也有鲜明的地方特色,暗示了佛教艺术在此前有一个逐渐成熟的阶段。

值得注意的是:佛教及其艺术在从印度东传的过程中,并不始终是单一方向的传递。由于汉唐时代汉族已经具备了深厚的民族文化基础,对这一外来宗教艺术也有自己的理解和发挥,并且,这种理解和发挥也在不断地向西域地区“反馈”。就它的经义来说,十六国时期高昌僧鸠摩罗跋提向占据北方的前秦苻坚进献梵文《大品经》,这是前秦建元十八年(382)的事,晋太元十五年(390)法显西行至高昌,特别是唐代玄奘西行,在高昌受到国王坚留,绝食数日才准其西去,但仍要在当地讲经一个月。汉人经师对佛教教义的研究显然已经得到西域诸国的倾慕。随之而来的佛教艺术,汉文化的艺术影响也将越来越明显,所谓“汉化”的佛教艺术也是在不断受惠于西域地区佛教艺术的滋养,才修成自己的正果。

第三节　藏传佛教及其造像

西藏虽然和印度、尼泊尔相邻，但由于地理形势，交通不便，佛教的传入并不及时。

在佛教传入西藏之前，当地风行的是所谓“苯教”，亦称“本教”、“苯波教”、“黑教”。苯教开始在后藏阿里一带流行，后来渐渐自西向东散播，它崇奉天地、山林、河流等自然万物之精灵，是“泛神”的宗教。

佛教传入西藏的时间，一般认为大约在七世纪松赞干布娶文成公主时，就从唐朝带回了佛教。

吐蕃王朝是由松赞干布、赤松德赞、热巴坚诸赞普的家族联盟为基础的，842年(即唐会昌二年)反对佛教的赞普朗达玛被僧人刺杀后，联盟解体，吐蕃王朝瓦解。一般论述把佛教传入到朗达磨灭法这段时间称作藏传佛教的“前弘期”。

朗达玛家族势盛之时，苯教势力扩大，佛经上称这一段时期为“黑暗期”。

在十至十一世纪之际，佛教在西藏又有流行的趋势，所谓“后弘期”就要开始。

西藏的西部及西南部和印度、尼泊尔接壤，但在唐代以前，从上述两地传入西藏的佛教艺术遗迹却很难得一见，只能从文献资料上作些推测罢了。

据西方佛学和藏学研究者的意见，早在公元前74年的时候，迦腻色迦王在迦湿弥罗结集佛典后向东方弘法，即越过葱岭进入新疆南部的于阗国。直到唐玄奘西行，在于阗国还曾目睹当地“于阗毗沙门天之神庙，尚多诸珍宝，拜祠享祭，无替于时”。



这里所说的“毗沙门”,不但是于阗国的保护神,而且也是后来西藏佛教密宗的主要崇拜对象。于阗种族在血统上“混杂土耳其及西藏种族之血统,尤以西藏族为最多”(翟理士《人类学会杂志》,1903年)。于阗地区出土的文书,如戈壁滩石块上的刻划文字,据有关学者考证,就是古藏文字,斯坦因在于阗尼维墟地(今民丰县)发现的佉楼虱底文,也被考定是古藏文。由此可以推想,由于藏族和于阗地区民族的血缘关系,互相之间的交流和往来是肯定存在的,在迦腻色迦王东向弘法进入于阗国之后,多多少少也会流向西藏地区。同样地,从尼泊尔加德满都西部山口进入西藏聂拉木(唐代此处有章求拔国,与中原交通),然后沿山间道路至拉孜,顺雅鲁藏布江到日喀则、拉萨。佛教雕塑艺术从西部入藏,在早期也应以此二条途径为主。只是因为当地苯教的固有势力,佛教的影响也就有限,遗迹也就无从寻觅了。

在西藏的东南面是云南,而云南在公元四世纪时就传入了佛教密宗,不过,这个密宗在云南又掺和了当地巫教的神祇观念。所以不能完全否认云南方向的传入可能。到六世纪的时候,洱海地区的密宗对藏传佛教的影响更是不争的事实了。

到了十至十一世纪,从于阗地区南下,进入西藏阿里的佛教逐步扩展到安多、多康一带,佛教经师如仁钦桑波、马尔巴纷纷赴印度求经,至十二世纪时,第一批寺院如萨迦寺、止贡寺、达陇寺等陆续营建完成。

佛教影响在日益扩大,很多贵族成为僧侣,十二世纪中叶后,元蒙势力使已经成为僧侣的贵族感受到只有和最有影响力的寺院结合,才可能生存。和寺院的结合不是为了抗争,而是通过宗教影响来获得社会更广泛的承认。自此,教徒们有了逐步取代贵族的机缘,而西藏的佛教也很快和政权合流。

十二世纪以来,最有影响的藏传佛教有三派:即萨迦派、止贡

派和蔡巴派,萨迦派保留有维如巴特有的密法;止贡派是玛尔巴传入藏地后噶举派的一个分支;蔡巴则是由松赞干布时的名相噶尔后裔所统领,到成吉思汗时代,势力是最盛的。

在1245年,萨迦寺住持萨班的两位侄子八思巴和恰那留住在窝阔台次子阔端的军事驻地热振寺和杰拉康寺。

萨班在1274年也来晋见阔端,阔端这一次大概和萨班谈了许多自己学习佛教的心得,所以被这位住持认为是:"这位汗王是一位菩萨,他对佛法怀有极大信心,特别信奉三宝。"可见,元蒙贵族正是通过西藏的经师来信仰崇拜佛教的。

在萨班努力下,西藏佛教势力日益扩充,忽必烈没有接受已经汉化的佛教,而特别信任噶举派宗师噶玛拔希。噶玛拔希之后的八思巴也取得忽必烈的信任,地位日升,藏密依然成为蒙古族信奉的主要宗教。

西藏是个政教合一的地区,自元代以来,寺院住持要保持绝对的行政权,都要取得中国皇帝的允许。明代皇帝往往用赐封名号的形式表示这种允许。

明初宗喀巴创新迦当教派,即"黄教",起先影响有限,但宗喀巴晋见明成祖,获得"西天佛子大国师"的封号,就取得了扩展影响的条件,此后,他的弟子也被明宣宗封为"大慈法王"。

宗喀巴是达赖和班禅的经师,其弟子根端珠巴的三世化身锁南坚错,即达赖三世,又是明代封为"顺义王"的俺答汗请求朝廷准许入蒙的经师。这位达赖三世先被俺答汗请到青海弘法的时候,他自己也是通过俺答汗求得明廷封号,亲自写信给当时权臣张居正,表示自己欲得敕封的心愿。

藏传佛教到宗喀巴时代可说已经相当兴旺,西藏原有苯教的种种神祇和仪规也都很快地转化为藏密的一部分,使藏传佛教艺术在题材和形式表现上自具特色。



藏传佛教艺术中的雕塑和绘画大抵分属于两种不同的应用环境,一种在寺院庙宇中,一种存留在野外及信徒家居场所。

在前者,如1409年建立的甘丹寺,1416年建立的哲蚌寺,1419年建立的色拉寺,1447年建立的札什伦布寺,1437年建立的昌都寺等,都是黄教的著名寺院,在崇奉本尊教义的规范下,释迦佛、观音、绿度母、白度母、不动明王都是常见的雕塑、绘画题材。其中"度母",也叫"救度母"、"多罗姆",是救苦救难本尊,和汉传佛教中的"观音"相类似。汉传观音有三十三种不同,有七十二化身,"度母"则以其颜色的不同而表示其化身的区别,"白度母"、"绿度母"最为常见。

藏传佛教寺院中有一批专门从事艺术创作的喇嘛,作为职业画师、雕塑艺师(拉日巴),他们在艺术实践中自有一套程式。相对来说,更多的在民间生活中随处可见的那些佛教艺术形象,和摩崖荒岭、苍天白云的大自然环境融为一体,更显现出整个藏密的神秘博大的艺术氛围。

这些散布在大自然里的雕刻艺术品的作者是无数不知名的民间艺师,他们在雕刻佛像或"唵嘛呢叭咪吽"六字真言的时候,或在围绕着经幡焚香环拜的时候,实际上多多少少已经带有"苯教"的敬神因素。

在形式上,按照材料的不同,藏传佛教雕刻有三种,一种是石刻,一种是结合铸造工艺的金属雕刻,一种是附属于建筑等木制品的木雕(图七)。

这里主要说一下石刻造像。

石刻大致又有两种:一是依山傍崖的摩崖或巨石石刻(图八);一是在片状石块上的雕刻。如朱拉日巴巨石像、拉萨北山巨石、仁布摩崖石刻、堆龙德庆摩崖石刻、尼木摩崖千佛等。石片上的雕刻则比比皆是。

石刻手法主要有线刻和浮雕两种。

线刻在较平整的石面上进行，表面处理很少。所谓阴刻线条是用小凿子逐步敲打而成。如《金刚喜像》在一块天然绿砂石上，是相拥喜极的金刚像，形像全部以凿出的阴线条表现，也许正因为线条不是一刀刻就，才使造像具有独特的凝重厚实感。

有的阴刻作品中把主要形像留出，铲去或凿去形像周围的石面，使形像平面高出周围石面，形像本身的结构则用阴刻线条表现。这种手法和汉画像石中的“减地阴刻”一类完全相同。

由于形像平面突出在底面之上，画面层次感明确，起到烘托形像的艺术作用，这种特点在诸如《四大种神》、《森札罗汉》、《大成就者》、《拓花天女》等作品中都可以看到。

这种“减地阴刻”的手法若进一步加工，即沿形像边缘阴线条作有弧面的铲凿，逐层加深，于是出现浮雕的艺术样式，大至巨石、摩崖，小至一、二十公分高的石片，浮雕的佛像相当普及(图九)。

石刻形像有佛、菩萨、护法天神、供养人等，大都是单个或二、三个形像成一组，“佛传故事”、“本生故事”、“经变故事”似乎不是石刻造像的主流题材。

第四节　南方佛教艺术的传播及其遗存

一、西南北上的传播方向

当印度佛教成熟之后，分布在南印度的佛教也像北部印度佛教一样向外扩散弘法。

南印度佛教南下的路线，一是渡海到达斯里兰卡，另一支是沿



着印度半岛东行,从利多进入缅甸的密支那,到达伊洛瓦底江上游的八莫,再溯江而上进入中国云南腾冲、瑞丽,从腾冲东北行到保山市、大理洱海地区;向东是昆明滇池地区,从瑞丽北上是剑川、瑞丽和迪庆藏族自治州。

云南至印度的通道,在最早可能是由商业的交往而被探寻完成的,西汉张骞在大夏见到四川出产的布、杖,据大夏人说是从印度来。四川出产物不可能从北面进入大夏,“以骞度之,大夏去汉万二千里,居汉西南。今身毒国又居大夏东南数千里,有蜀物,此其去蜀不远矣。今使大夏,从羌中险,羌人恶之;少北,则为匈奴所得”。于是汉朝决定分四路南下西行,探求去身毒的可能性,但因安全问题没有解决,“终莫得通”。

尽管如此,也获得一些情况是:“然闻其西(指昆明以西)可千余里有乘象国,名曰滇越,而蜀贾奸出物者或至焉。于是汉以求大夏道始通滇国。初,汉欲通西南夷,费多,道不能,罢之。及张骞言可以通大夏,乃复事西南夷。”(《史记·大宛列传》)

汉代官方探听到的这条通往印度的道路存在于民间,据《华阳国志·南中志》的记载:云南永昌郡(即今之保山)的居民中就有印度人:“明帝及置(永昌)郡,以蜀郡郑纯为太守,属县……有闽濮、鸠獠、骠越、裸濮、身毒之民。”

这些“身毒之民”从哪条渠道来到云南的呢?显然从北面是不可能的,唯一的通道只能是从这条西南古道,如《魏书·西域传》所指出的那样,是“(大秦)水道通益州永昌郡”。对照地理形势,这里说的水道应当是伊洛瓦底江,永昌郡是今天的云南保山。

云南和古印度的交通,可以通过缅甸,也可以通过泰国,但不论哪一条具体途径,它的存在时代不会是从唐代才开始的,有的学者根据云南出土大量非本地出产的海贝,考定上述古道早在战国时代就存在,应该说所言不虚。

二、云南地区的佛教造像

然而,就云南地区目前所知道的佛教造像艺术而言,它的早期作品也只是剑川石钟山石窟寺里的唐代天宝七年(748)的作品,在当地则属于南诏国到大理国的三百年历史时期内。

石钟山石窟分为石钟寺、狮子关、沙登村三处,范围有十余公里。

石钟寺有石窟八所,题材有南诏王阁罗凤与僧侣讲经的场面,也有释迦佛、阿难、迦叶及诸菩萨的弘法场景。其中长近十二米的第六窟规模最大,窟前檐有六根方形柱把窟面横开间分隔成五个空间,方柱上下均雕出莲花形纹饰,释迦佛居中,左右是阿难、迦叶两大弟子,再往外两侧分别是所谓"八大明王":

大圣西方马头金刚明王

大圣西北方大笑金刚明王

大圣北方步掷金刚明王

大圣东北方不动尊金刚明王

大圣东方六头六足大威德明王

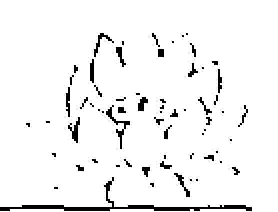
大圣东南方降三世明王

大圣南方无能胜明王

大圣西南方大轮金刚明王

明王的背面都有火焰纹的背光,火舌上卷,跃动灵活,配以明王强悍的体魄,形成威武严正的气势,和中间释迦佛、诸弟子们的沉静和善的神情适成强烈对比。

云南地区佛教造像题材较集中,以观音、大黑天神和毗沙门为主。



观音是佛教密宗中的重要形象，在中国大陆，大的观音道场有三个：一个是浙江的普陀山；另一个是西藏的布达拉；第三就是昆明的补陀罗山（今昆明圆通寺所在地）。事实上昆明的补陀罗在唐代贞元十六年（800）就已经是南方密宗一大道场，只是到后来才渐渐被禅宗影响湮没。

观音形象流行于云南，在雕塑造型形式之外，当地民间传说也有相当完整的有关观音的故事内容。《万历云南通志杂志》说：云南这块地方，“邃古之初，苍、洱为泽国……，老人凿河底，泄水之半，人得平土以居”。这位“老人”就是“观音”。如此一来，观音成了云南居民的再生父母，成为当地佛教尊崇的第一大神是很自然的。

民间传说的流布日广，又推动了造像艺术的拓展，石刻和描绘的观音形象不绝，和中原地区所熟悉的观音造像不同的是：云南观音在“愁面观音”、“甘露观音”等女性的观音外，也出现了身着长袍的长髯老人的形象。

大黑天神的原型与印度教中的湿婆有密切关联。在印度教中，湿婆原本就是一尊大神，又有多种形像，如慈悲相、恐怖相、苦行相、双身相等等。相应着这一特点，云南佛教的“大黑天神”也有了各种不同“相”的造型，或威严，或悲切，或欢喜，或慈祥，不一而足。

剑川石窟甲子寺的唐代大中年间雕刻的《大黑天神造像》，高约二米，头戴牛角冠，身挂骷髅串饰，面呈三目，持三叉戟；同样的造型在禄劝彝族苗族自治县柏树乡密达拉山壁上也有出现。

大黑天神后来在元代又成为镇南的大神，一度流行在江南。

不可否认的是云南佛教大黑天神，在观念上已经掺和了不少当地原有巫教的理解因素，所以在题名上，既出现了“名实相称”的“大圣摩诃迦罗大黑天王”，又有保护神意义的“镇国灵岩天神”的地方神名。

毗沙门天王主要遗存在昆明和在大理地区，造型的主要特点

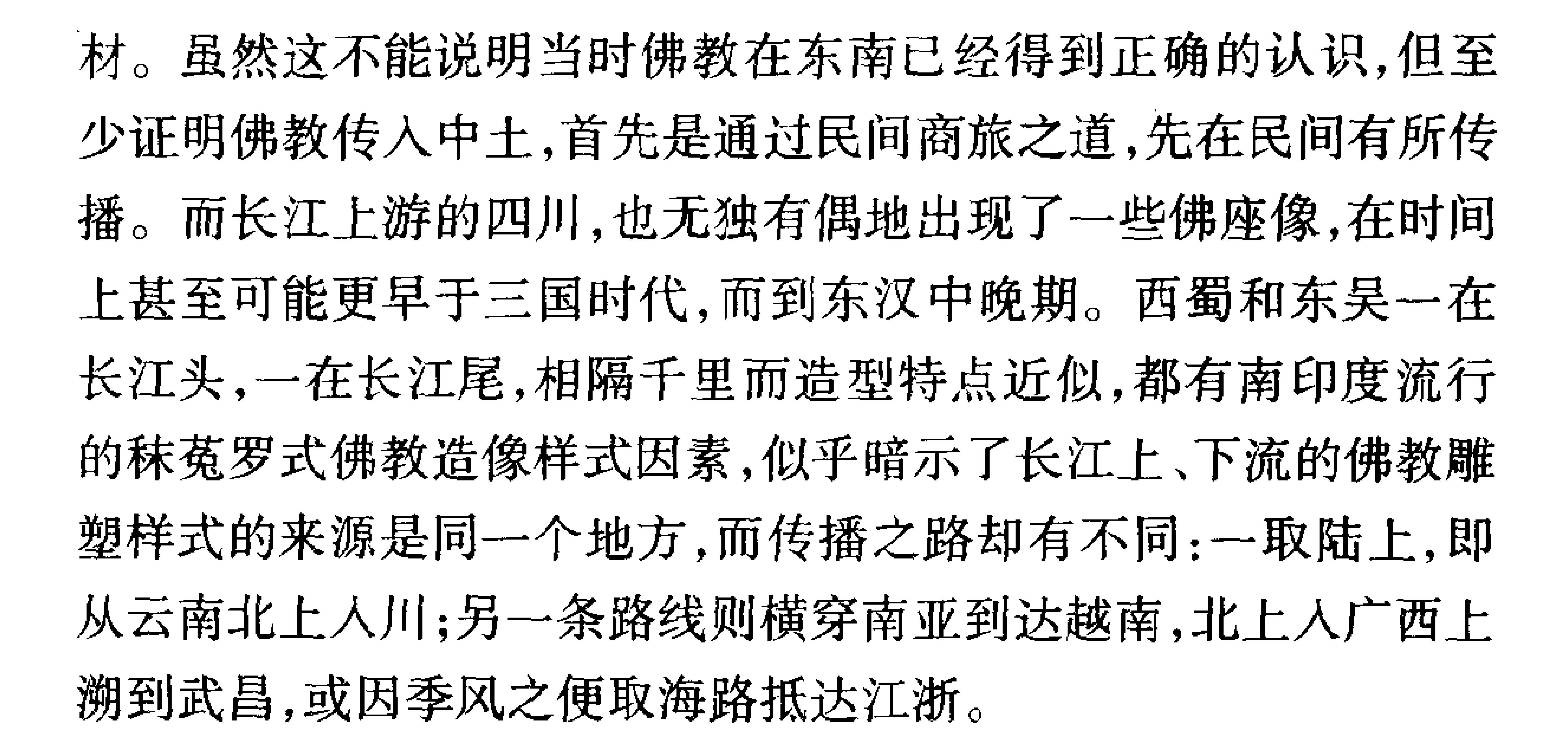
是左手托佛塔，右手持旗枪，躯干略呈“S”形，早期形象中冠上无迦楼罗鸟，足下也无夜叉(地神)。到唐中期，即南诏晚期的造像中双手所持托物不变，但足下出现夜叉。到南宋年间，毗沙门造像右手仍持旗枪，但左手叉腰，不再托塔，不但足下有夜叉骷髅，而且冠中有迦楼罗鸟、耳上戴耳环。在当地已是大理国的初期。

毗沙门天王造像艺术在大理国之前已经有了一定的发展，雕刻技艺的不断丰富，使它的技术经验有可能随着佛教北上入川，也逐渐通过凉山、宜宾而达到重庆大足。但是，另一方面，随着时间的推移，云南本土也不得不接受来自中土汉文化的影响，狮子关的王子、王妃造像龛中有浮雕的日中用墨绘一鸟，月中用墨绘一株桂树，是最明显的例子之一。此外，昆明博物馆收藏的大理国晚期石幢上共雕有密宗造像三百躯上下，其中高约一米的毗沙门天王浮雕比例适度，形体健美，雕刻相当精工。而晋宁县上蒜乡峭壁高约五米的毗沙王浮雕造像，除沿袭以前手持三叉戟等法相外，足下又刻有青龙白虎和混元珠等道教题材，这是明末清初的时代，表明云南佛教密宗造像艺术进入了尾声。

三、东南北上的传播方向

当南印度的佛教借助伊洛瓦底江进入中国云南的时候，不可否认的是还有一条东进的通道，可以直达越南。从历史上说，越南和中原政权的关系要比老挝、泰国更早，也更亲密，因此，当时到达越南的僧人、商旅从河内以北进入广西境内是很方便的。同时也可以乘船沿南中国海北上，过台湾海峡到达中国东南部。

这条通道的存在时间也是相当早的，江苏扬州及浙江东部出土汉末三国时吴国的不少铜镜及青瓷罐，上面附饰有佛坐像的题



材。虽然这不能说明当时佛教在东南已经得到正确的认识，但至少证明佛教传入中土，首先是通过民间商旅之道，先在民间有所传播。而长江上游的四川，也无独有偶地出现了一些佛座像，在时间上甚至可能更早于三国时代，而到东汉中晚期。西蜀和东吴一在长江头，一在长江尾，相隔千里而造型特点近似，都有南印度流行的秣菟罗式佛教造像样式因素，似乎暗示了长江上、下流的佛教雕塑样式的来源是同一个地方，而传播之路却有不同：一取陆上，即从云南北上入川；另一条路线则横穿南亚到达越南，北上入广西上溯到武昌，或因季风之便取海路抵达江浙。

第二章　南北朝时期佛教艺术的流变

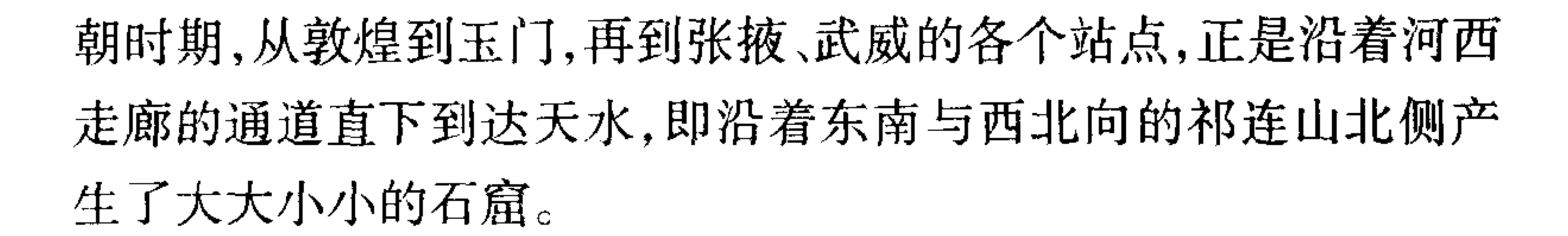
佛教艺术从新疆传入中国内地的路径，分别取道塔克拉玛干大沙漠的南北两侧东渐，最后的汇合地是甘肃敦煌。

西域的于阗、莎车、疏勒一带虽然在汉代已经是佛教开始兴起的国度，但是西汉武帝刘彻“罢黜百家，独尊儒术”的国策雷厉风行，深入人心，此后一直是汉代治国的思想之本，佛教思想的东渐因此必然受到抵制。

到了三国之后，北方少数民族逐鹿中原，先后有“三秦五凉”等十六国政权的更迭。从思想文化上说，这些少数民族的汉文化根基有限，汉代儒家思想观念的影响也不深，这就为原本在西域一带甚为流行的佛教东向提供了空间。早在敦煌莫高窟第一个洞窟产生之前五十六年，即晋永嘉四年(310)，西域经师佛图澄就来到洛阳，此后一直受到执政者的礼敬。

北方少数民族执政者对佛教十分崇尚，甚至为了得到一位孚众望的经师名僧而不惜大动干戈，如苻坚为了向名僧道安致礼，用十万兵力攻克襄阳；为了得到著名译经大师鸠摩罗什，命大将军吕光西征龟兹，命令是“若克龟兹，即驰驿送什”。西域另一位名僧昙无谶也被沮渠蒙逊奉为“圣人”，朝政大事都要和他商量。

在这样长期的崇佛的社会生活气氛中，修建佛寺和开凿石窟都一直方兴未艾。如果以敦煌为一个站点，那么，在十六国直至北



朝时期，从敦煌到玉门，再到张掖、武威的各个站点，正是沿着河西走廊的通道直下到达天水，即沿着东南与西北向的祁连山北侧产生了大大小小的石窟。

第一节　敦煌莫高窟的开凿

西晋废帝太和元年，即前秦苻坚建元二年，公元 366 年的时候，有一位乐僔和尚在敦煌主持了第一个佛教石窟的开凿。以后又有一位法良禅师在乐僔的洞窟之侧又开凿了第二个石窟。这一开端之后又有一些继建者，唐代武周圣历元年(698)李怀让重修莫高窟佛龛的碑文中有如下记载：

> 莫高窟者，厥前秦建元二年，有沙门乐僔，戒行清虚，执心恬静，尝杖锡林野，行至此山(指当地三危山——作者注)，忽见金光，状有千佛□□□□□，造窟一龛。次有法良禅师，从东届此，又于僔师窟侧，重即营建。伽蓝之起，滥觞于二僧，后有刺史建平公，东阳王□□□□□□□□，后合州黎庶，造作相仍，实神秀之幽岩，灵奇之净域也。……乐僔、法良发其宗，建平东阳弘其迹，推甲子四百余岁，计窟室一千余龛。

在编号为一五六号石窟中有一段唐代人的题识，内容也是叙述莫高窟建窟肇始及由来：

> 右在州东南二十五里三危山上。秦建元中，有沙门乐僔，杖锡西游至此，遥礼其山，见金光如千佛之状，遂架定镌岩，大造龛像。次有法良禅师东来，多诸神异，复于僔师龛侧，又造一龛。伽蓝之建，肇于二僧。……从初口窟，至大历三年戊申，即四百四年。又至今大唐庚午，即四百九十六年。时咸通六年正月十五日记。

自乐僔开凿石窟以来，在当地渐渐形成一股崇佛之风，石窟逐年增加，占地面积不断扩大，莫高窟、西千佛洞和榆林窟三处被后世总称为敦煌石窟。

西千佛洞位于南湖西侧二公里外的党河北岸，距敦煌县城37公里，窟群分布在一千五百余米的河岸上，目前保存可见的有十六窟。

榆林窟在安西县南75公里的榆林河两岸的崖壁上，东岸现存三十窟，西岸现存十一窟。榆林窟又称作“万佛峡”。

莫高窟分布在风月泉西侧鸣沙山崖面，绵延千米。洞窟集中的中部崖面，从上至下分层开凿，有的地方上下有五层之多。莫高窟洞窟密集如蜂窝，洞窟总数为五百七十余，塑像二千五百躯以上，壁画面积达五、六万平方米。是敦煌地区佛教雕塑艺术最为集中之处，因其规模巨大，又叫“千佛洞”，一般所说的敦煌石窟主要是指莫高窟。

莫高窟石窟艺术可以上溯到十六国时期，自后至元代，累朝都有不同规模、不同程度的营建。

北朝中期以前的石窟形制大都呈长方形或方形，支提柱在窟内进深二分之一到三分之二的地方。柱为方状四面，柱前窟顶作人字坡面，前檐处有支柱承受。从支提柱到后壁之间有一个空间，适应听讲经义的信徒们环柱走动浏览壁面绘画的佛经内容故事的需要。

莫高窟所在的河崖崖面本是窟前“大泉”河水每年冲积形成，在地质学上属玉门系砾岩层，质地相当松散，容易风化。开凿洞窟固然不太费事，但却不适宜作佛教造像的雕刻。所以，莫高窟众多的佛教造像都是雕塑而成，在用捶制过的细粘土塑成的佛像上再加彩绘，民间塑工谓之“妆彩”、“装銮”。因此，敦煌雕塑都是“彩塑”。



据统计,北魏时期的彩塑造像有三百余躯。

从十六国到北朝的八十年间,佛教先在北方执政的少数民族中流传开来。但是,敦煌石窟的肇始者乐僔、法良,都是从东方西游至此,可见,就佛教石刻造像艺术而言,作为主其事者并不一定是单一方向地从新疆地区传来,更多的倒是来自东方中土。

一、莫高窟的雕塑

北方少数民族和汉人一样,都属于蒙古人种,对"佛"的理解则是"当今陛下即佛",这就使北方的佛像造型和新疆克孜尔等地石窟的艺术形像有了一定的区别。佛、菩萨的头部虽然鼻梁较高直,口唇较薄,但眼窝并不内陷,眼眉骨相对平整,特别是眼睑的内眼角低于外眼角,仍有蒙古人种的明显特征。

产生这种造型特点的原因,推究起来,大概和具体创制塑造这些造像的工匠有关。敦煌地处西陲,历来的塑像工匠多是四方游走谋生,他们应募到敦煌之前,也许早就活动于拜城等地,正像当年印度首批佛教造像的创作工匠中有不少来自希腊一样,敦煌的这些塑工、妆色工匠在他们原已熟悉的造型基础上加以变通,才使这些造像的五官面相适合中国北方少数民族如拓跋氏的审美要求。

所以,就佛、菩萨的整体造型来说,半裸的身体,紧贴着骨肉的薄衣都可以看到印度佛教造像的某些痕迹,可以说,敦煌地区的十六国至北朝时期的造像艺术是北方少数民族的佛教艺术,还不是汉族的宗教艺术。

但是,北方少数民族的政权出于政治的考虑,也不能彻底排斥汉族文化。晋室南迁后,作为华夏文化的正朔被公认在南方,也就

是仍然以汉族文化为指归。汉文化中的社会伦理道德观念、“天人合一”的世界观及思想方法都被少数民族不断理解和吸收，这在北朝的敦煌佛教造像中也能偶尔看到一些反映。譬如莫高窟第二七五窟北魏“交脚弥勒”龛，龛顶和两侧手绘的单斗栱建筑样式都是汉代建筑物流行的构件。在塑像背面壁画上，位于背光左右两侧各有一侍从，他们一手叉腰，一手举着一支流行于晋代汉族士族标榜“清流”的麈尾。第二四八窟的支提柱正面坐佛的龛沿则是一条长躯干的龙形边饰，躯干两端各有一龙首，双角上卷，巨目招耳，咧开的牙口下衔一圆形物，其状如汉代门饰上的铺首。在西魏二八五窟顶端的壁画供养菩萨、伎乐天，其形象已经少有西域人物面部特点，而手持的乐器也都是当时南方士人喜好的拨弄之物。当然，在北朝整个造像艺术风格上看，汉族文化并不是一开始就显示出强大的影响力，但在佛教雕塑艺术东向的渐进历史过程中，汉族文化因素对其渗透从弱到强，从少到多的发展趋势却是很明显的。

敦煌的彩塑像多在支提柱的四周，尤其是当门迎面的柱体上必然有一龛，以一佛二胁侍的格局组成一铺。主佛以释迦牟尼佛或弥勒佛为主，两旁侍立着菩萨。北周时候这种格局略有变化，主佛两旁又出现二弟子像，这样一铺就包括了一佛二弟子及二菩萨五位塑像。塑像的背面多与壁面粘连在一起。

北魏后期又出现“壁塑”的样式，即用夹杂短稻草的粘土在墙壁上堆塑稍许凸出的形像，再加妆彩。形像主要是供养菩萨、小飞天之类，主要用于主佛、菩萨等塑像背壁上的空白处，在艺术效果上，既起着整个装饰空间的“填充”作用，又烘托了主佛弘法场景的热烈虔敬气氛。

彩塑主佛都作弘法宣讲时的姿态，面相安详沉着，如二五九窟坐佛，着红色圆口通肩衣，双腿盘坐，双手持握长襟带叠放其上。面庞方正充实，柳眉高挑，形似弯月，嘴角微微上翘，给人以慈善聪



慧的感受。

北朝弥勒多作交脚样式,所谓“交脚弥勒”,造像取坐姿,上身挺直,左手扶膝,右手上抬,双腿交叉,形像颇为严正。

北朝菩萨造型普遍的样式是“思惟菩萨”(图十),造像取坐姿,一腿横架另一腿上,头微前倾,一肘支起作思考状,神情十分专注。

敦煌石窟在创作上说,每一个石窟都是一个整体,在总体的构思设计中,彩塑是其重点表现,所以它的位置总是在整个洞窟的视觉中心之处。围绕着彩塑展开的是四壁、地砖及窟顶的壁画。这些壁画的题材大致有三大类:一是作为烘托整个石窟的祥和热烈气氛的藻井图案;其次是为加强壁面艺术节奏而绘制的小千佛;再就是弘法所需要的各种人物形像、有情节的佛传故事,本生故事和飞天、供养人以及作为填充空白而添加的日常平民生活场景。

彩塑造像在整个石窟中既是不可分离的一部分,又是该窟艺术表现的重点所在,所以它既能和谐地融合在整体宗教的氛围之中,又能在这一氛围中引人注目,从而又加重渲染了宗教艺术的色彩,展示了当年那些塑匠艺师们的高深艺术造诣。

二、附录:莫高窟的壁画

敦煌石窟虽然以彩塑为中心,但由于自然及人为的破坏,留到今天的彩塑已经受到很大的损失,相比之下,当初围绕彩塑而绘制的壁画数量要多得多。

莫高窟石窟壁画基本上都属于水粉壁画,使用的颜料如石青、石绿、赭石、铅粉、炭黑、朱砂等矿物性颜料和靛青、胭脂、栀黄等植物性颜料共有十余种之多。壁面制作是以半寸厚的泥层作底,在泥层上平整的涂复一层约一毫米厚的石灰面,打磨光滑后即可绘

制壁画。壁画绘制由领班画师用土红色线条或淡墨勾勒物象轮廓,在轮廓上标明敷色色别,如涂红色则写一个“工”,涂绿色则写“六”等等,由画师的门生徒弟上色。一般上色完毕后,再由领班师傅或技艺较好的门生再勾勒一次线条就算完成了。

北朝石窟的壁画在题材上以尊像、佛本生、佛传故事、说法图为主,其中佛本生故事最为突出。

所谓“佛本生”,是指释迦牟尼佛降生为净饭王太子之前若干世的故事。这类经文叫《佛本行集经》。它的主旨是弘扬释迦牟尼佛成佛前若干世行善事、苦修行的事迹。这类题材在北朝流行的原因,一般都认为是北朝时期社会生活动荡不安,民众生活困苦而多灾多难,本生经以佛所曾经历的劫难而最终取得大光明的结局来为世人的现实生活排解愁绪,并给予相当的心理安慰,因此才有了充足的流传缘由。

这个原因之外,还有一个不可忽视的因素是:在敦煌以西的新疆拜城地区佛教艺术中,本生故事已经成为常见的题材,小乘教派已经流行起来。在北朝敦煌艺术发生发展的时候,这些因素契合了当时现实生活的机缘,本生经及其经变形式同样拥有了广泛的基础,因而使北朝的敦煌壁画中本生故事盛行不衰。

本生故事壁画中最负盛名的有莫高窟二百五十四窟中北魏壁画“萨埵那太子本生”,又叫“摩诃萨埵本生”,一般俗称《萨埵那太子饲虎图》。

故事的大意说摩诃萨埵是摩诃罗陀国王的小儿子,他和二位兄长一同外出到竹林园游玩,二位兄长因竹林过于清静,内心有些惶恐。只有摩诃萨埵处之泰然。当他们走到一座山崖上时,看到崖下有七只乳虎围着一只母虎嗷嗷待哺,但这只母虎已经饿得奄奄一息,根本不可能有奶水喂哺幼崽。摩诃萨埵看到此情此景,竟有了舍身救虎的念头。



于是他借故支走两位兄长，自己脱下衣服，对天起誓要牺牲自己。他从崖上投身跳下，但不料母虎已经饿得全身乏力，连吃他的力气也没有。摩诃萨埵舍身的决心不动摇，用竹枝刺自己的颈子，流出血来，让母虎舐食，母虎吃了血，有了力气，便把他整个吞食了，只剩下一堆骨头和毛发。

他的二位兄长又来寻找他，只发现弟弟的衣服挂在竹林上，崖下一片血污，一堆白骨。这个消息传到宫中，国王和王后痛苦得昏厥过去，待到苏醒之后就赶到山崖下，在收拾完摩诃萨埵的遗骨后，就地起造了一座七宝舍利塔，以作纪念。

这幅壁画的构图是在一个近方形的独幅轮廓内连续展开故事情节的，从画面上半部中间并列的三兄弟开始，到右上角摩诃萨埵自刺放血，再到摩诃萨埵跳崖饲虎，然后是右下角一群饿虎吞食摩诃萨埵。左下角二位兄长发现弟弟的遗物和遗骨，到父母闻讯赶来痛哭，转至左上角葬骨建塔，塔的四周有“飞天”环绕，喻示逝者将转世(图十一)。

这一连串紧凑的情节在有限的轮廓里展开，势必使得主要人物形象反复出现，容易给观者留下深刻的印象。

画面用色以青绿为基调，用土红色山峦切割和联系各情节之间的关系，同时也造成三位太子外出游玩的环境气氛。白色在运用中起着提醒的作用，白骨、白衣在重彩背景中分外触目，同时也加强了画面的悲壮沉重气氛。

北朝壁画也有连续展开的形式，著名的有莫高窟二百五十七窟西壁的“九色鹿王本生”，又叫“修凡鹿王本生”。画面高六十公分，宽六百一十公分(图十二)。

故事内容说一头叫“修凡”的鹿王，毛色美丽，有九色之多，它常在河边漫步玩赏。有一天，它在河边看到一个溺水者在呼救，于是跳进水中把他救上岸。被救者为感谢它的救命之恩，表示愿意

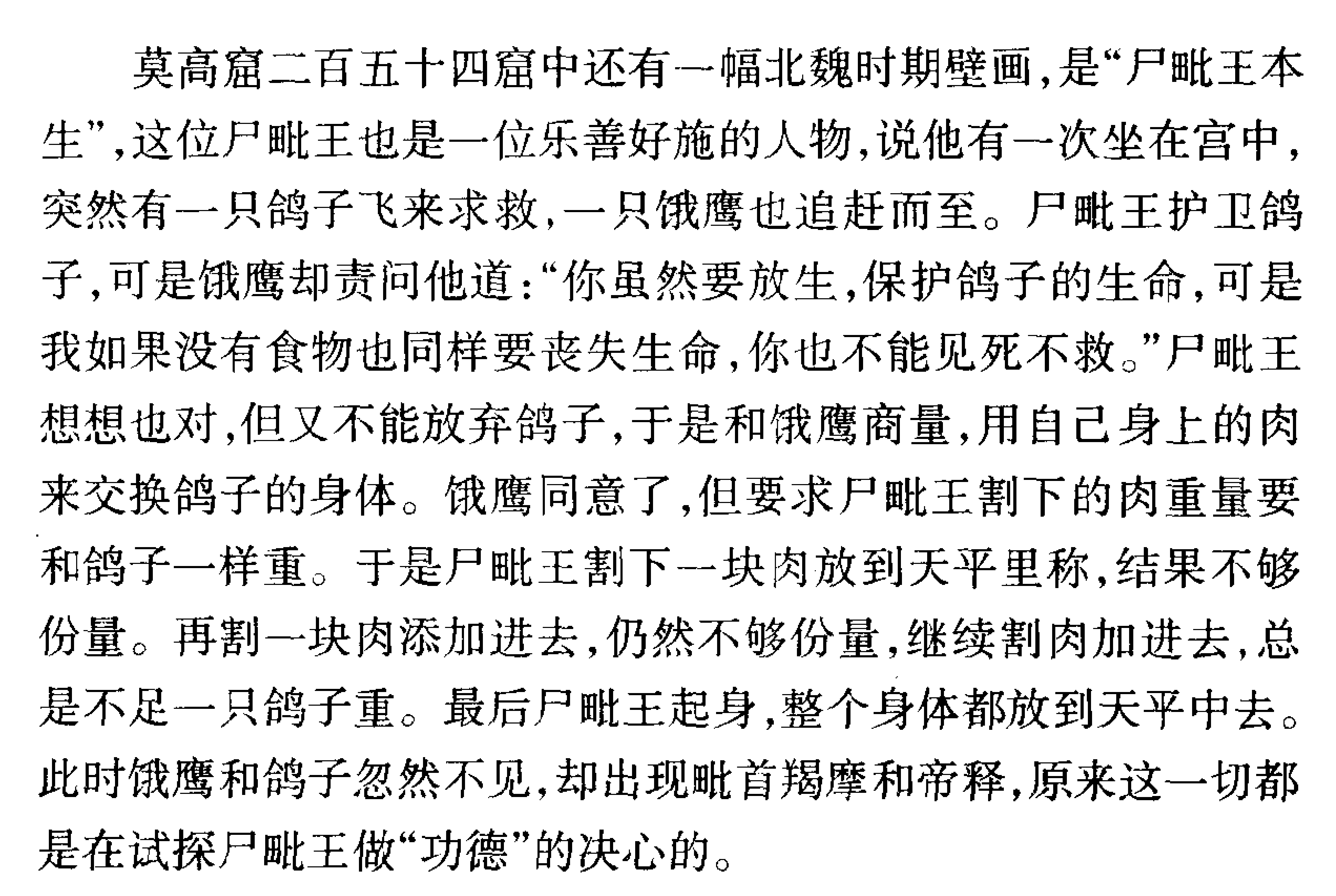
做它的奴仆。但鹿王不图回报，只要求他不要对任何人说见到过自己就行了。被救者应允而去。

这个地方的国王为人宽厚，但王后却贪财嗜货，一天她梦见一只九色鹿，非常美丽。她于是向国王要求得到这只鹿，想以鹿皮为衣，鹿角为珥饰，并且要挟国王说，如得不到九色鹿，她也活不成。国王无奈，只得发出布告，以县官之职和大量金银为赏，征求能知道九色鹿行踪的人。

那个溺水被救的人看到这份布告，心中盘算要得到诱人的赏金，完全不顾及自己对九色鹿许下的诺言，向国王报告了九色鹿的行踪。

九色鹿此时还不知道它救起的溺水者正带领国王的人马来捕捉它，等到九色鹿的朋友——一只小鸟来向它报告的时候，国王的队伍已经来到它的前面，它要逃也不可能了。于是它纵身一跃，跳到国王面前，控诉溺水者食言，把自己如何把溺水者救起的经过向国王陈述一遍。这使国王十分惊奇，为鹿王的义行所感动遂放走了它。而溺水者因为忘恩负义也身上长满恶疮，口中发着臭秽之气，王后则因得不到九色鹿恚恨心碎而死。

作品的构图虽然是连续循序展开，但是是从左、右两端向中间发展，左方是九色鹿救溺水者到溺水者跪谢九色鹿再到九色鹿休息；右方有王宫建筑，从溺水者告密到率队围捕九色鹿。在两端的中间则是九色鹿向国王申诉情况。很明显，民间画工是要突出这最后的情节，引起观者的悬想：九色鹿在对国王说什么？进而再看左、右两侧的画面，就会清楚地了解整个事件的来龙去脉。因此，客观地说，民间画工选取的是九色鹿向国王陈述揭发溺水人丑行的情节为重点表现，所以安排在画面的中间部分，左右两端循序发展的画面则是九色鹿陈述事件的经过情况，因为情节联系清楚，所以画面构图也就被当作连环展开的形式。



莫高窟二百五十四窟中还有一幅北魏时期壁画，是“尸毗王本生”，这位尸毗王也是一位乐善好施的人物，说他有一次坐在宫中，突然有一只鸽子飞来求救，一只饿鹰也追赶而至。尸毗王护卫鸽子，可是饿鹰却责问他道：“你虽然要放生，保护鸽子的生命，可是我如果没有食物也同样要丧失生命，你也不能见死不救。”尸毗王想想也对，但又不能放弃鸽子，于是和饿鹰商量，用自己身上的肉来交换鸽子的身体。饿鹰同意了，但要求尸毗王割下的肉重量要和鸽子一样重。于是尸毗王割下一块肉放到天平里称，结果不够份量。再割一块肉添加进去，仍然不够份量，继续割肉加进去，总是不足一只鸽子重。最后尸毗王起身，整个身体都放到天平中去。此时饿鹰和鸽子忽然不见，却出现毗首羯摩和帝释，原来这一切都是在试探尸毗王做“功德”的决心的。

画面上的尸毗王坐在正中位置，他的左手放在大腿上，掌心有一只小鸽子。他的右手支起，作拒绝状，他的右上方有一只白色老鹰俯冲下来。周围空间绘满了飞天和供养菩萨。

尸毗王上身全裸，因为年代久远，原来的肉色因为银朱加白的氧化已经发暗灰黑色调，但人物形象圆润的肌肤特点仍然可以感觉。这种画法是沿着轮廓线条斡染，中间部分白粉加多，令手臂肌体有浑圆凸起的效果，以往因为这种方法在佛画中出现较多，就往往称作“凹凸画法”，或者径称作“天竺画法”。实际上在民间画工创作中，是为了把立体感觉表现出来而普遍采用的技法之一。

莫高窟中西魏时期的壁画在总体风格上和北魏相一致，但双方之间的区别也多少存在着。

首先是在人物形象塑造方面有更突出的写实特点。在二百八十五窟南壁有一幅西魏大统四年至五年(538—539)完成的“得眼林故事”，高八十公分，长四百五十八公分。

故事说有五百名强盗横行不法，国王派兵围剿，捕捉一尽后挖

去他们的双目,丢弃在树林中。这些强盗痛苦万状,哀号叫佛。于是佛以法力吹得香药到他们的眼中,五百强盗顿时恢复了视力。有感于佛法无边,五百强盗从此改恶从善,皈依佛门,成了虔敬的佛弟子。

画面从左至右展开,分别是国王军队与强盗们交战——强盗被俘——挖去双目——弃之树林——双目复明——喜见真佛——强盗皈依佛门——强盗过着皈依后的和平生活。

画面情节紧凑,高潮迭起。先是左侧以五名强盗表示五百之众迎战来围捕的官军,接着是五百强盗被俘,而昂首挺胸,仍有桀骜不驯的气概。接着画面是剥去衣服,一人正被挖眼,二人等待受刑,另有一人被挖眼后已昏倒在地,另一强盗双手掩面作恐惧状,行刑者身旁地上丢弃着几只被挖出的眼睛。接下来的画面是失去了双目的强盗在林中哀号的情形,紧接着是双目复明,见到佛祖和表示皈依的意愿,最后一幅是皈依后在山中修行情况。

作者用写实的手法把战争的激烈,强盗的狂傲与受刑后的恐怖、惨烈以及哀号辗转和皈依后平静的生活气氛都作了强烈的对比,令观者从中得到的是对现实生活中触目惊心事件的反省和对佛法宗旨的感悟。

整幅画面中又穿插群山、树林及狩猎等景物情节,以反映这一事件的发生环境。全幅以黄灰色作底,人物设色以石青、石绿、赭红和黑色为主,房屋等建筑物以石青、石绿、赭石为基调,山峦涂以青绿及灰黑色。山体的色彩以上下两色相接作渲染,一般上部较重、较深,下部相对浅淡一些,作者显然想以此充分表现出山景的远近虚实关系。

莫高窟二百四十九窟的覆斗形洞顶北坡是西魏时期的壁画,高一百二十五公分,长二百公分。画面中主要人物已经残损,但飞驰的四龙云车、护驾的卫士、羽人神兽、星云瑞鹤和点点飞花依然



完好，俨然是一幅灵动流畅的天国行乐图。值得注意的是画面下部有一组狩猎的场面，远处是一位驰骋的猎人，正在振臂投枪刺杀前方奔逃的三只野鹿；近处又有一位猎手，骑马疾驰，他返过身来引弓劲射，目标是一只扑来的猛虎。在这一组搏杀场面中，前后各有一只野牛在惊慌地飞逃。

这一组狩猎的情节在内容上和它上部的天国生活情景并没有什么必然的联系，在整个石窟的绘制过程中，那些领班的画师在布置好构图大要之后，往往根据具体场景的具体加工情况，再作一些调整。在一些空白中也会加上一些自己熟悉的情节描绘，目的是把画面填满。

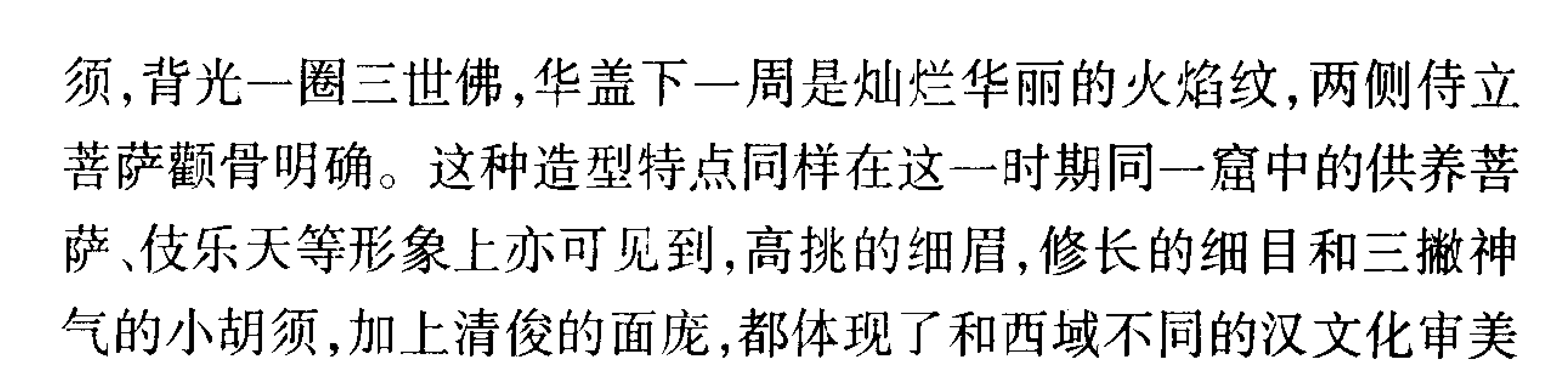
这组狩猎图应该也是这样产生的，我们看那只扑过来的猛虎、猎人前方的野牛，甚至猎手的腿，都还只是赭石线条的勾勒，全无色彩的敷染，就可以推想到它实在是画师们的随意而作。尽管如此，也应该看到，画师们的添加点缀的场景，虽然和佛教主题不一定契合，但在全幅气势上却是顺应着主题需要的。在这一组壁面上，满壁飞动的天国欢快气氛得到了加强。

此外，猎手的形象及其服饰都是明显的汉人样式，而整个画面充满着的生命的跃动感又是与汉画的特质相默契，因此可以说，西魏时期的敦煌石窟壁画中，“汉文化”因素加强了。

尊像，就是佛、菩萨及罗汉的单幅造像，其中菩萨尊像在艺术上最具特色。

莫高窟二百七十二窟北魏菩萨尊像上身全裸，下着摆裙、赤足。头微下倾，右手下垂，左手屈肘上举，十指纤细柔软，躯干略呈S型，有十足的女性化特征。已经初具后世菩萨特有的身姿。形象色彩因为年久氧化，边缘发黑，因此而显现出工匠概括的描绘能力。

北魏和西魏的“说法图”中都有佛着左衽的形象，莫高窟二百八十五窟西魏“说法图”中主尊佛则着通肩红衣，面型椭圆，大耳蓄



须，背光一圈三世佛，华盖下一周是灿烂华丽的火焰纹，两侧侍立菩萨颧骨明确。这种造型特点同样在这一时期同一窟中的供养菩萨、伎乐天等形象上亦可见到，高挑的细眉，修长的细目和三撇神气的小胡须，加上清俊的面庞，都体现了和西域不同的汉文化审美意识。

第二节 云冈石窟

北魏太武帝拓跋焘于太平真君七年(446)下诏灭佛，这是佛教史上“三武灭佛”之始。太武帝去世，即由孙子拓跋浚于北魏正平二年(452)继位，即北魏文成帝。

太武帝的时候，佛教影响已经相当大，太武帝的灭佛，只是在表面上使佛教的发展受到一点阻碍，并不能完全消除佛教的基础。他的孙子文成帝是一位信奉佛教的皇帝，于是佛教又迅速弘扬起来，声势比起过去有过之无不及。

他任命的“昭玄都统”昙曜本是凉州名僧，曾到敦煌礼佛，很久以来对莫高窟的石窟造像心向往之。自从领了沙门统职之后，便计划在当时的京城附近开凿石窟，大约在和平元年(460)“于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠于一世”。

这就是大同云冈石窟的肇始，昙曜开凿的五窟即今编号为第十六至二十窟。

云冈石窟所在的山崖石质坚硬，有利于雕刻技艺的发挥，因此它没有彩塑和壁画的形式。从时间上说，云冈石窟主要开凿在北魏迁都洛阳之前，因而就其雕刻风格上说，除了极少数初唐造像之外，几乎是清一色的北魏作品，并且可以看出北魏前、中、后期不同

雕刻风格的嬗递关系。

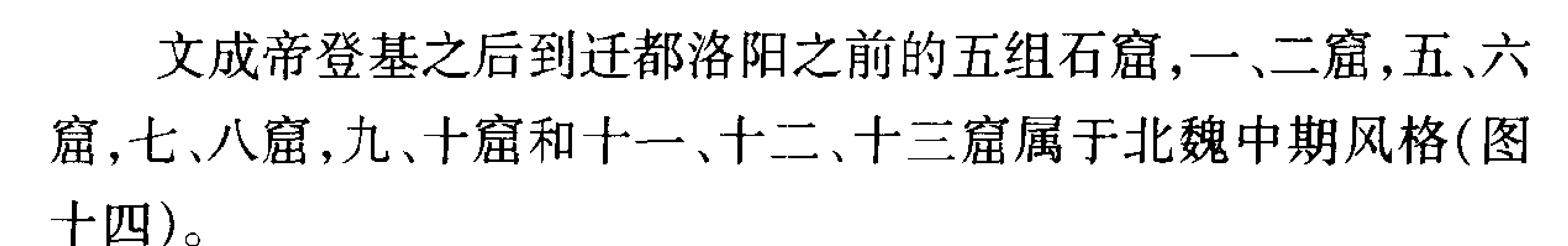
北魏前期石刻以昙曜五窟为代表,石窟平面呈马蹄形,穹窿顶。主佛居中,以三世佛为主,形体高大雄伟,面相方圆敦厚,双肩齐平,深目高鼻。上身内穿“僧却崎”,即“覆左肩,掩两腋,左开右合,长裁过腰”。外套通肩衣或右袒肩。菩萨则上身裸或斜披络腋帔巾,头戴高冠,璎珞臂钏齐备,下着大裙,赤足。

十八、十九、二十号三窟都是形体高大的三世佛为主造像的石窟。十八号窟释迦佛身披袈裟,高十五点五米;十九窟正中释迦佛坐像,身高十六点八米,两侧各有一耳洞,内雕坐像也身高八米;二十窟正中也是释迦佛坐像,窟前石壁已经崩落,造像暴露在天穹之下,使这座高十三点七米的面相饱满、两肩宽厚的坐像更显雄伟浑厚。

根据《魏书·释老志》的记载,太安初年(455)师子国(Siṃhala,今斯里兰卡)的沙门浮陀难提、邪奢遗多等五人曾持奉三佛像到达平城,这三座佛像雕作精美,“去十余步视之炳然,转近转微”。轰动一时。

同时,又有西域疏勒的沙门“赴京师致佛钵并画像迹”,可见,在当时的大同,已经吸引了不少技艺高超的域外高僧,他们携来的诸佛样式,尤其是三世佛(《魏书·释老志》中只云三佛,以云冈早期造像多三世佛度之,其滥觞或许在于此)的题材必然会对云冈初期的造像带来影响。或者竟可以说,云冈早期五个洞窟的造像是在上述斯里兰卡来的浮陀难提的参与下完成的,只是这种参与,并非是原样照搬,仍然是要在北魏主政者的佛教艺术观念制约下,假凉州的工匠之手来完成的。

这些石窟造像的雕凿刀法以平直为主,使云冈前期的佛像造型呈现简洁干练的特点,应该看作是云冈石窟的典型风格(图十三)。



文成帝登基之后到迁都洛阳之前的五组石窟，一、二窟，五、六窟，七、八窟，九、十窟和十一、十二、十三窟属于北魏中期风格（图十四）。

这期石窟的平面多呈方形，窟中间有的有立柱，顶部多雕平棋。佛龛有屋形、对称和上下排列诸式。

北魏中期云冈石窟艺术的显著变化是汉文化因素进一步强化。主佛衣装也有了“褒衣博带”的衣式，雕刻题材也增加了供养人、佛传故事和本生故事，维摩和文殊的形象也出现在雕刻之中。

第五窟后室西壁正中趺坐的释迦像高十七米，是云冈石窟最大的造像，拱门两侧有坐在菩提树下的佛，内壁雕满佛龛、佛像，顶部则是飘扬的飞天。与第五窟相关的第六窟有一个中心方柱，上下两层呈干塔状，高近十五米。塔柱下端四面大佛龛，东面是交脚弥勒，南面、西面是坐佛，北面是释迦佛与多宝佛。周围壁面是完整的佛传故事。

云冈中期的石窟中圆雕与浮雕手法并存，主佛一般均以圆雕完成，其余以所谓高浮雕表现，刀法朴质流畅，形象塑造简洁有气势。

北朝佛教艺术和政治的关联是很明显的，北魏释门首先公开宣扬“当今陛下即是佛”，这使帝王贵族相继投入到石窟开凿的“功德”事业之中，而云冈石窟的一些佛像就其本来的创制之意而言，也是以当时在位的皇帝为其楷模的。

同样，云冈石窟的兴衰也是同北魏政治举措息息相关的。当北魏政权出于政治考量决定迁都洛阳后，直到正光六年（494—525），这是云冈石窟的后期。

这一时期云冈石窟没有以前那样的煌煌巨制，在原有壁面空隙处再加补刻的小佛龛和一些中、小型石窟是其主要作品。但细审起来，这些石窟的形式反比以前多一些，这大概是因为开凿者没



有统一规划，各人所凿都是根据自己的需要而独自进行之故。

第一种形式是小千佛，满壁雕镂成百上千姿态、体积一致的小龛和坐佛，不以生动取胜，而是以繁复见长。第二种形式是窟中有塔柱，柱及壁面亦布满千佛龛。第三种形式四壁雕满重龛，上下重叠，佛像以弥勒佛、释迦佛为主。第四种形式四壁上下三重佛龛，以释迦佛、多宝佛为主。

北魏迁都到洛阳，标志着汉文化影响进一步扩大，尤其是晋室东迁后，汉文化的正朔被认定在南方，与北魏对峙的南朝齐梁，此时佛教义理的研究远胜北方，对北方佛教造像活动有着潜移默化的渗透力。云冈后期造像，佛的形像清峻有神采，削肩长颈，佛装一律是宽衣博带的“汉装”，大有南朝士人“瘦骨清像”的风貌。正是南方文化、即汉文化影响的必然结果。

第三节 龙门石窟

北魏太和十七年(493)秋，北魏孝文帝进入洛阳，太和十八年(494)正式宣布迁都洛阳。龙门石窟最早的造像则在太和十二年(488)已经产生，那是古阳洞内比丘慧成为其亡父始平公造的释迦像龛。此外，在魏字洞与破窟之间的交脚弥勒像，也是北魏云冈中期的造像风格。可见，龙门石窟在北魏迁都前已有零星开凿。

北魏迁都后首先开凿的是古阳洞。

古阳洞的名称最初叫石窟寺，《洛阳伽蓝记》云：“京南关口有石窟寺、灵岩寺。”明代末年改称古阳洞；清代有道士用泥涂塑释迦像，改为太上老君像，因此又更名叫老君洞。现在恢复明代古阳洞的称谓。

古阳洞是北魏迁都后贵族显宦做佛事而兴造佛像较为集中的

一个石窟。南北两壁造像的供养人有“使持节司空长乐王丘穆陵亮夫人尉迟”、高太妃、北海王元详、齐郡王元佑、安定王元燮及广川王贺南汗的侯太妃、辅国将军杨大眼等。

北魏时候佛教盛行，社会上有一种“义邑”的组织，由僧侣和信徒们组成，主持民间集资造像及一些佛事活动。杨大眼的造像碑文上说“邑主仇池杨大眼”，说明古阳洞的杨大眼供养的造像是以他为邑主的“义邑”为孝文皇帝造石像，并非只是他个人捐资刻石，这一情况也证明北朝石窟之盛行是有社会基础的。

古阳洞中正面格局是一佛释迦，左右各一菩萨，孝文帝（477—499）、宣武帝（499—525）时期又在两壁上开凿了两层并列的佛龛和站立在莲花座上的胁侍菩萨。此外，南壁比丘法生造像记两侧有浮雕“礼佛图”，供养人是北海王。北壁的“礼佛图”系孝明帝时期（516—528）的作品。

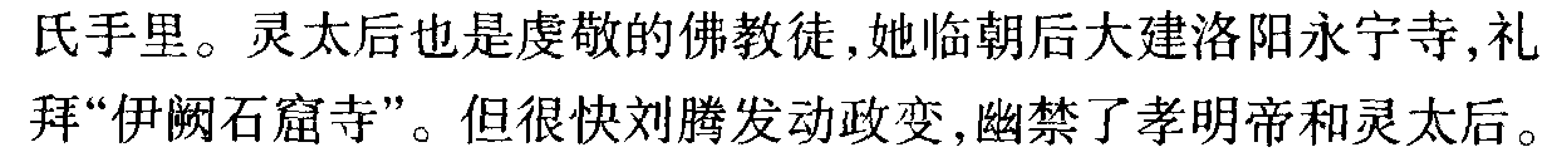
孝文帝死后，宣武帝继位，开始也在龙门开凿石窟，但同时也在其他地方物色新的地点，《魏书·释老志》记云：

> 景明初，世宗诏大长秋卿白整准代京灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇太后营石窟二所。初建之始，窟顶去地三百一十尺，至正始二年中，始出斩山二十三丈。至大长秋正卿王质，谓斩山高，费功难就，奏求下移就平，去地一百尺，南北一百四十尺。永平中中尹刘腾奏为世宗复造石窟一，凡为三所。从景明元年至正光四年六月已前，用功八十万二千三百六十六。（北魏尺短，一尺约合今尺三十公分——作者注）

上文中说的“下移就平”，是当时重新选址造窟，地点是今巩县石窟寺。

刘腾奏请为世宗造石窟一，凡三所，是今天龙门的宾阳三洞。

宾阳三洞在开凿过程中，北魏朝廷发生了一场变乱，宣武帝在延昌四年（515）去世后，七岁的孝明帝继位，朝政控制在灵太后胡



氏手里。灵太后也是虔敬的佛教徒，她临朝后大建洛阳永宁寺，礼拜“伊阙石窟寺”。但很快刘腾发动政变，幽禁了孝明帝和灵太后。

刘腾也是佛教徒，他取得朝政执掌大权后也开凿石窟，正光四年(523)宾阳中洞首先在他主持下完成，也在这一年，他去世。

刘腾一死，灵太后再次临朝执政，这样宾阳南、北二洞的开凿也就停止了，因此，龙门宾阳三洞只有中洞是北魏时开凿的(图十五)。

北魏后期的孝昌年间(525—527)又开凿有莲花洞、普泰洞、魏字洞和六狮洞等。

北魏后来分裂为东魏、西魏的时候，修造石窟仍在继续，东魏在天平元年至武定七年(534—549)间开凿路洞；天平三年(536)有比丘尼昙会、阿容主修了古阳洞北壁的一个佛龛。西魏大统四年(538)则有党屈蜀在王祥洞造龛像；大统七年(541)洛州灵岩寺僧在唐字洞也有造像之举。

上述诸洞造像中的主佛像都是释迦牟尼佛，坐姿一般取结跏趺坐，衣着多作右袒式，或有双腿交叉，即所谓“交脚式”。格局一般都是主佛居中，左右分列胁侍菩萨各一。再两侧是力士、供养人。

一般而言，古阳洞中主佛右袒衣式，带有明显的云冈石窟造像遗风。而宾阳中洞、莲花洞等洞窟中的主佛释迦牟尼佛已经是博带褒衣。这一变化和鲜卑拓跋氏的“汉化”进程相表里。

拓跋氏原是草原游牧民族，他们的习俗就是编发左衽。孝文帝迁都洛阳后推行“汉化”，禁服胡装，禁在朝上说胡语，严令申饬是有效果的，在这一时期雕凿的主佛像在衣式上有所变化也是很自然的。

作为整个石窟的四壁、券顶及地面，也都作了精心的雕刻，浮雕、平雕及线刻多种手法交相运用，使每一座石窟都显出雕镂华美的特色。题材中又以详细的佛传故事和生动的维摩故事为突出。



如古阳洞南壁第二层列龛龛楣上以浮雕手法展现乘象入胎、游园、树下诞生、步步生莲、九龙灌顶、报喜、阿弥陀占相、立为太子、山林之思、遣散仆从、苦修得道等一系列佛传情节。构图紧凑有致，人物关系交待清楚，每一幅画面都有承上启下的作用，同时又各自独立，整个壁面是统一而有变化的。

佛龛的开凿者都是为了修功德，"礼佛"遂成为石窟中的重要部分。

"礼佛"，就是发愿供养人在比丘、比丘尼的引导下列队向佛致礼问候。古阳洞《比丘法生造像记》两侧、《安定王元燮造像记》两侧、北壁下层各有《礼佛图》的画面。而宾阳中洞前壁左右原有浮雕《帝后礼佛图》(图十六)，人物排列有序，动态丰富，神情肃穆之中犹有欢欣之意。衣褶线条畅达而富节奏感，刀法沉着稳健。石窟寺北壁和南壁各有高六十八公分、长一百五十七公分及高七十二公分、长二百二十四公分的《礼佛图》尚存，也都是大幅精彩作品。

北朝石窟主佛的背光和龛楣装饰十分精美，背光外圈多火焰纹，圈内多小坐佛、飞天或莲花。古阳洞中杨大眼造像龛的外形取对称尖拱状，左右立柱下部是力士，中部是龙首多棱石柱，上部中间为汉代斗栱建筑，左右不规则地安排着坐佛和佛传故事浮雕。

北海王元详造像龛主佛背光的中心是一朵莲花，外圈一周排列小坐佛，从圈外切边引一弧线，以波线骨式为组织，灵巧活泼。龛顶沿弧线安排十五尊坐佛，每尊坐佛双手下引出垂幛式联珠一束，每隔一佛相互接引。这种样式在当时的龛楣纹饰中是相当流行的。

第四节　巩县石窟寺及响堂山石窟群

巩县石窟寺位于太室山之北，洛河之南的小平津附近，《后魏故孝文帝故希玄寺碑》所谓“云飞巩洛，爰止斯地，创建伽蓝”。这是《魏书·释老志》说“至大长秋正卿王质，谓斩山高，费功难就，奏求下移就平”之后，又重新选定的新址，于北魏熙平二年(517)开凿。

云冈、龙门、宾阳中洞、巩县石窟寺虽然都是北魏时期的作品，但三地石质不同，寺窟的建造形式也就不一样。简单地说，云冈和巩县石窟寺石质不及龙门坚硬，石窟内部都有中心立柱或窟外回廊，龙门石窟则没有。由于中心方柱的出现，主尊佛的排列也就有别：如龙门宾阳中洞是在大窟当中作一坐佛，左右各一立佛；云冈十九窟是在大窟左右各凿一个小窟，窟内有立佛；巩县石窟寺一号窟中心柱上则安排三尊佛像。

总之，建筑样式是根据建筑材料的性质而设计的，而窟内造像的布局又是随着具体的建筑样式而随宜变化的。

巩县石窟寺现存四个石窟，编号是一、三、四、五。除第五窟较小外，其余三窟都较高大，都有中心方柱的结构。

从构图设计上看，四个石窟的内部总体布局相当完整，较小的第五窟窟门即作龛状，两侧各有一立佛。内壁迎面是一大龛，一坐四立的五尊佛，主尊佛座下左右各有一护法狮子，其余两壁各有一龛，佛座较高，座下两侧各有一供养人。顶部中心是大莲花，飞天环绕，忍冬、莲花纹穿插其间，画面舒展平缓，刀法质朴，形象简率。

第一窟的窟外左右各有一个六米多宽的大龛，形成总宽达二十六米，高八米的整体，中心方柱以卷帷式作龛沿，中间主尊坐佛



高二米余；两壁从上至下分四层，最上层是以飞天、卷草组成的二方连续边饰；第二层是近三米高、七米宽的壁面布满雕饰的小千佛；第三层从左至右排列四个大佛龛，左面三个是一坐佛二立佛的格局，右侧一龛是卧佛，即“涅槃变”的写照；南壁门两侧从上至下分层雕刻“礼佛图”。

第三、四窟高度不及第一窟，总高约四米左右，两侧壁面均以大面积的小千佛为主，只在密密匝匝的小千佛的中央位置凿一佛龛，面积相当于三十个左右小千佛的大小。

根据窟顶高度的不同，中心柱的设计也有变化，第四窟中心柱分上下两层，各凿一龛；第三窟中心柱只作一龛。所有各窟中心柱的下端柱脚都作伎乐天或力士、天神的浮雕，各壁壁脚则以伎乐天浮雕为主。

巩县石窟寺在总体设计上突出的是利用窟内外壁面上端宽大的二方连续形式的边饰，造成整体格局上的完整和宏丽基调。窟内雕像位置的安排则以观者进门首先映入眼帘的一坐佛二立佛为主，加上两壁整齐划一的小千佛，给人以一种繁盛崇高的审美感受。当观者返身离开石窟面对大门内侧又是场面肃穆的大幅礼佛图，尤能加深观者虔敬的宗教印象。

在题材方面，巩县石窟寺对“维摩变”的处理是很突出的。

“维摩变”属“经变”系列，维摩诘作为在家修行的居士，对佛义理的深刻研究使佛祖也有所敬服。居士的形象对汉族士人有很大的吸引力，佛教在逐渐为汉族接受的同时，维摩居士在佛教艺术中的表现比重也在不断增加，在形象塑造上，也越来越显得生动而富于内在力量的表现。

巩县第一窟东壁北侧第一龛有“维摩、文殊对坐说法”的画面。维摩舒眉垂目，眼光略有下视，左手举起一麈扇，食指上翘，一副胸有成竹、泰然自若的神态，似乎正在辩说“示有资生而恒观无常，实



无所贪;示有妻妾采女,而常远离五欲淤泥”的真正通达佛道的“菩萨行”(图十七)。

维摩诘形象所蕴含的精神正反映了汉族士人审美意向对北魏石窟造像的潜在影响。

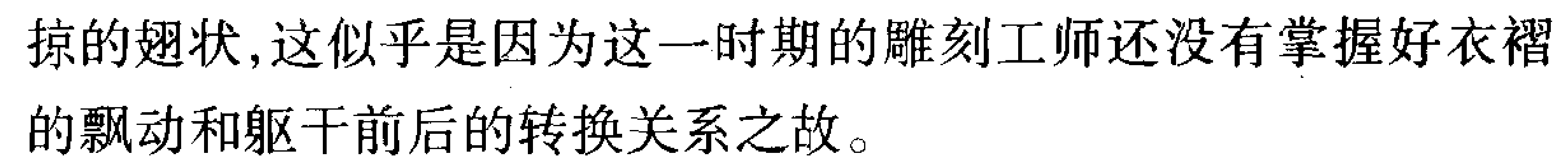
石窟寺内壁下端的壁脚雕刻的伎乐天、神王和力士也都富于表现力。第三窟东壁壁脚和第四窟西南隅壁脚均有伎乐天雕刻,也都是世俗乐队演出时的写照,筚篥、琵琶、竹笛、双面鼓无一不是现实乐器的再现;伎乐天头作双髻,内着圆领衫,外披短袖对襟袍,神态专一,气氛悠然,给人以亲切的生活感受。

壁脚高浮雕还有所谓“神王”的形象,面相均较为丰满,神情自得,俨然是当时有权势的贵族、将军形象的翻版。处于壁脚下端、双手上托的力士、异兽则筋肉饱绽,孔武有力,有千钧之势。这些题材无一例外用高浮雕手法完成,手法相当粗犷而造型形神兼备,显出石窟寺简约质朴的雕刻风格。

第三窟又有“飞天”一对,下方均以弧形忍冬纹相托,飞天造型瘦俏灵秀,体态轻盈,清癯的面庞和修长的十指都隐现出南朝士人的清羸之风。而后掠的飘带和衣裙下摆上举张扬的幅度甚大,加强了飞动的节奏感。形象平面上阴刻的衣褶线条流畅简约,也增添了飞天凌空神游的动感(图十八)。

巩县石窟寺的雕凿刀法相当洗炼,形象造型的艺术概括性很高,如第一窟的主佛头像,眉棱骨至鼻两侧的轮廓线条明确干练,双目不作细部加工,只雕出圆形弧球状,再加浅线刻出上下眼睑,唇部两角微上翘,均有含蓄生动的效果,重叠的衣褶处理也显示了利落干练的平刀技法是十分娴熟的(图十九、二十)。

平直的雕刻刀法是巩县石窟寺造像的主要技法,但在衣纹处理上和云冈石窟造像已有不同的表现。一般说,云冈石窟所代表的北魏早期造像的衣褶,如袖、裙下摆往往雕刻成三道以上重叠后



掠的翅状，这似乎是因为这一时期的雕刻工师还没有掌握好衣褶的飘动和躯干前后的转换关系之故。

巩县石窟寺的主佛造像以坐姿为主，衣纹自然下垂，座前下摆重叠，转折柔和，合乎结构，反映了雕刻技艺在不断成熟和丰富(图二十一)。

北魏在永熙三年(534)分裂为东魏、西魏，十六年后东魏为北齐取代，二十三年后西魏恭帝被杀，北周建国。在政权上说，这是一种分裂，可是在佛教艺术发展上看，北魏末年以来已经出现的佛教石刻造像中的汉文化因素并没有停止发挥它的影响力。相反，由于新政权确立后，在文化上仍然重视对汉文化，特别是对汉族伦理道德观念的追随和发扬，执政者都是崇尚佛法的信徒，因此，从整体中说，石窟艺术也就继续着“汉化”的过程。

东魏、北齐两代都城是邺(今河北省临漳县)，当朝权贵们的佛事活动便是在邺城附近开凿了灵泉寺、响堂山石窟和“下都”晋阳(今太原)的天龙山石窟。太原天龙山石窟分布在东、西二峰的半山腰，从东魏至唐代共凿有石窟二十一座，其中东峰有八窟，西峰有十三窟，而东峰第一、二、三窟是东魏执政者高欢营建(图二十二)。

石窟的凿法，是沿石壁作洞窟外檐，窟门及门两侧壁面向内凹进，形成石窟大门退至岩壁内的格局。外檐则仿汉代木结构，斗栱粗大，格局以三间两柱为主。

响堂山石窟位于邯郸市峰峰矿区的鼓山，包括南响堂、北响堂及小响堂三处。南响堂山现存石窟七处，北响堂山有石窟八处，小响堂山石窟三处，大小佛像约四千三百余尊。

响堂山石窟在高欢执政时期已经存在，《资治通鉴》卷一百六十云：

(武定五年即547年八月)甲申，虚葬齐献武王(高欢)于漳水之西，潜凿成安鼓山石窟佛寺之旁为穴，纳其柩而塞之，



杀其群匠。

至于该石窟的开凿时间是高欢执政时期，或者是更早时候，都没有明确文献可予资证。

一般说，东魏时候南响堂山石窟比北响堂山石窟的雕刻风格趋于精致。南响堂山三号石窟和七号石窟顶部的窟檐作山花、蕉叶、金翅鸟、摩尼珠题材浮雕，雕镂工整，至今保存完好。但到北齐时候，北响堂山石窟也出现相当精美的作品。如第七窟南壁的塔形龛，在浮雕礼佛图的上方平列七座塔形龛，龛外廓呈方形，坐佛上方龛楣弧形，两侧卷帷式，龛柱以仰莲为础，柱中段有仰覆莲为束，上下段以波线相向的骨式，阳刻忍冬为饰。柱顶端是莲花宝珠火焰纹样，列龛上端壁面横排宝珠相轮忍冬火焰的单独纹样，整个壁面华美富丽（图二十三、二十四、二十五）。

灵泉寺在河南北部的安阳，和响堂山石窟相距不远。它的东南有小南海石窟，开凿于北齐文宣帝天保元年至六年（550—555），有东、西、中三个方形窟。

其中中窟是当时的国师大德稠禅师作为供养僧人，与“云阳公子林”等义邑主持开凿，稠禅师的供养像就在中窟北壁。

小南海石窟有圆雕浮雕诸式，尤其突出的是一种类似“减地阳刻”的样式少见于其他石窟雕刻中。如中窟《佛说法图》、《九品往生图》，形象轮廓完整而凹凸结构含蓄，形象细部线条用双刀刀法刻出，走刀自然，力度稳健。线条简约流畅，是汉代画像砖技法在石刻技艺上的新运用（图二十六）。

佛教造像的一佛二胁侍菩萨的格局在雕刻上以主佛为突出表现的习惯已经形成的时候，随着造像艺术本身的演进，也开始把一般主佛、菩萨等形象作为独立的表现对象，在技法上也由原来常出现的浮雕、圆雕和“减地阴（阳）刻”诸样式交相运用，其中圆雕立像大都以其肩宽为主要造型的标准尺度，从而形成从上至下的如同



圆柱般的形体类型,开启了隋唐单个立佛造像的先声。

第五节 麦积山石窟

十六国时期,后秦姚兴信奉佛教,位于甘肃天水的麦积山石窟就在此时开始兴建了。

麦积山东崖第三、四窟之间的崖面上原有南宋绍兴二十七年(1157)的铭刻,是:

麦积山胜迹始建于□秦,成于元魏,经七百年四郡名显,绍兴二年岁在壬子兵火毁□……

这段纪文后来成为十三世纪成书的《方舆胜览》的"麦积山,后秦姚兴凿山而修"的主要依据之一。

石窟前还有南宋嘉定十五年(1222)《四川制置使司给田公据碑》,有句云:"(石窟寺)始自东晋起迹,敕赐无忧王寺□□给田供赡,七国重修敕赐石岩寺。"这里也指出了麦积山石窟的创建年代在东晋,和姚秦时代不相矛盾。

1962年有北京中央美院师生在麦积山石窟测绘实习,在第七十六窟的主尊佛座上发现了覆盖在底层的墨书题记,是:

南燕主安都侯□□□姬□□□后□造……

据此,可以确定麦积山石窟在十六国时期已经开始兴建。

姚兴之后四十多年中,兵戈相争不断,麦积山石窟似乎陷于停顿的局面。

北魏攻占西北之地后,在太平真君七年(446)实行"灭法":"诏有佛图形象及胡经尽皆击破焚烧,沙门无少长悉坑之。"

因此之故,麦积山十六国时期的造像无一幸存。

现在所见麦积山石窟最早的作品,是第七十八窟佛坛上的墨



书所题，仇池镇供养人画像，应当是北魏文成帝复法之后的事。

文成帝复法，“诏有司为石像，令如帝身”，后来又令有司于五级大寺内“为太祖已下五帝”立佛五尊，使造像活动不但重新活跃起来，而且还把造像和“帝身”联系起来，巩固了佛教造像活动的社会影响，对清除七年灭法后造成的社会畏惧心理起了很大的作用。

麦积山第七十八窟的主尊佛是三世佛，形体高大，着右袒服，衣褶线条繁密流畅，有一定的厚重感。面相略呈“用”字型，眉目清秀，鼻梁高直，唇微上翘，大耳几近垂肩，直腰趺坐，体格雄伟。四周壁面则刻有千佛。

前面已经提过，云冈石窟的昙曜五窟的造像不排除来自斯里兰卡的持奉三世佛的浮陀难提的参与，根据仇池镇供养人题记，七十八窟三世佛的建造年代在云冈昙曜五窟完成之后，即和平初，460年和仇池镇改梁州的488年之间。

故此可见，七十八窟三世佛在风格上和昙曜的云冈五窟应是一个系统，风格是相近的。

北魏太和十八年(494)，诏禁士民着胡服，有意识推行“汉化”。南朝作为汉文化正朔所在，南朝士人的服饰、言行及崇尚的社会风气在北方产生影响。但麦积山地处西北，比不上洛阳龙门石窟可以得风气在先。只有在北魏之后的西魏，麦积山造像才出现姗姗来迟的带有南朝风的变化。

西魏时候，麦积山石窟一度兴旺，这就是大型洞窟一二七、一三五窟的兴建。

但是，这次兴旺是和当时西魏文帝元宝炬和皇后乙弗氏的生离死别的悲惨命运联系在一起的。

元宝炬面对北方柔然族的威胁，不得不把感情甚笃的皇后乙弗氏废黜为尼，去迎娶柔然公主为后。当乙弗氏以比丘尼身份带着幼子来到秦州，侍婢随从俱全，物质生活并不欠缺，而精神寄托

全在于佛教。麦积山石窟寺的修建因此有了兴旺的条件。

大统六年(540),文帝迫于压力,又一次违心地将乙弗氏赐死,死后"凿麦积崖为龛而葬"。这就是第四十三窟又被叫作"魏后墓"的由来。此时距乙弗氏来到秦州不过二年时间。

西魏在文化艺术上,延续着北魏"汉化"的余绪,尽管它屈服于柔然的压力,但在艺术风格上,由北魏造成的汉化发展趋向一时难以克服,何况在西魏与东魏对峙的状况下,更需强调自己是北魏的正统后继者呢!

麦积山第六十九窟北魏的菩萨立像,面容清秀,头微右倾,含笑凝视,神情安详亲切。高发髻作盘绕状,扎以饰带,发髻中间佩有玉环。内着圆领服,外罩通肩衣,广袖博带。

第一二一窟也有北魏的菩萨、弟子像。菩萨头梳高平髻,着对襟袍,右手屈肘直起手掌,左手放左腹侧。他的旁边是一位双手合十的年轻弟子,着通肩袈裟。

两尊造像的位置相互靠近,头部均倾向一处,面容清癯、眉目清俏,笑意盈然,似乎是在窃窃私语中心有同感,才发出的灿然一笑。

一般认为,北魏的这些造像在形象上已完全不同于云冈早期的雄大粗壮的风格,修长的体型,清峻的面容,含蓄的微笑以及宽袍广袖的衣着,都是北魏推行"汉化",引起南朝风流行的结果。

西魏第一二七窟的菩萨像,在造型特点上说正是和北魏上述作品一脉相承。

第一二七窟左壁有两菩萨,上身皆裸露,披戴着项圈、长巾,巾带宽平,巾端卷折如鱼尾。其中一尊菩萨左手垂放体侧,右手屈肘上举,掌心向上。另一尊菩萨双手皆屈肘抬起,指向方向一致。头上发式都是从额上向左右分梳至后披下。高髻前有冠护持。面相较瘦,眉毛弯曲,细目如柳叶,嘴角翘起明显,精神相当活泼,比起



北魏菩萨的含蓄笑意,要显得更加轻快。

同样,主尊佛的造像也有清峻之相,如四十四窟的坐佛,头梳流水状高髻,着双肩袈裟,博带广袖,服饰相当简洁洒脱,眉目修长舒缓,直鼻小口,笑意微妙动人,神情恬静自适。

西魏地处西北,毕竟接触“胡人”的机会较多,在石窟造像中,作为主尊佛、菩萨、弟子等的造型和精神状态的刻画上,追求和慕效南朝士人之风,固然是其必然。但在一些非主要形像的刻画上,造型往往有“胡人”特点,也能很好的注意到精神境界的表现。

第一二三窟左壁有一位侍者造像,头戴圆顶毡帽,身穿圆翻领窄袖长袍,面相瘦削,呈“甲”字型。眉弓高长,鼻梁高直而窄,上唇短而下颔长,一望而知是“胡人”的形像。

他的双手对拢,放于袖口之中,头微前倾,目光下视,含一丝笑意,是一副虔敬听法而内心有所感动的样子。虽然只是一个“小人物”,但造像工匠不苟且,表现相当出色。

西魏时期的麦积山石窟中还出现了集中的“经变故事”壁画。

在第一二七窟四壁剥蚀严重的壁画中,依稀可辨的有正壁的涅槃变、左右壁的维摩变和西方净土变、受十善戒经变等。

在当时盛行本生故事的大环境中,众多的经变题材出现在同一个窟中,是个很奇特的观象。个中原因,我以为仍然和乙弗氏等贵族的心态有关。

乙弗氏是在万般无奈的情况下来到秦州的,对现实生活中的不平,用善恶报应的理论来化解心中的困惑,(据载,柔然公主后来“产讫而崩”,是乙弗氏亡魂显灵所致。)也只有把来世寄托在极乐世界中,才能减轻精神上的苦痛,经变题材遂有了展现的机缘。

西魏末年,势力日减,恭帝元年(554)要和北齐对抗,企图再次变革图新。不过这次变革不是继续“汉化”,而是恢复鲜卑原貌,自此至北周宣帝大成元年(579)时才议改穿汉魏衣冠。

在这样的社会背景下，西魏原先的那种博带广袖、形象清峻洒脱的造像风格也随之消失，也要朝着“鲜卑化”方向趋进。似乎可以说，也就是要把云冈前期的造像风格再次发扬光大。

但是，这次发扬光大毕竟是在石刻造像中已经风行“南朝风”近百年的历史上进行的，整个社会审美趣味的主流已经形成了“清峻为美”的格调。

在这一前提下，北周造像在极力挣脱这种处于主流地位的社会审美趣味规范下的结果，是出现了相对而言的面相丰圆、形体结实且璎珞满挂的造像类型。在客观上造成促使造像向着骨肉停匀的柔丽妩媚方向发展的趋势，也因此成为北周造像的基本特色之一。

第六节　北朝造像碑和工艺造像

当北方分别为少数民族执政，形成历史上的“五胡十六国”及北魏以降，执政者虽然在政教上竭力对汉文化靠拢，但就整个文化水准而言是大大落后于已经政权南迁的南方士人。尽管某些阐述佛教义理的经书在北方有所译出，但在当地士人之间并没有得到足够的反响。大部分信徒，包括皇亲国戚在内，无须说他们有多少儒家、老庄文化的修养，就是对佛教精义能有所研读也是很困难的。

因此之故，反而推动了北方佛教在雕刻造像上的进一步发展。那些大石窟之外，一些单独成一龛、成一碑的造像，或者一尊佛、菩萨的石刻造像，或者结合工艺制作的金属造像也相当丰富，展示了佛教雕刻艺术的另一方面(图二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二)。



著名的皇兴造像是北魏皇兴五年(471)的作品,高八十七公分,底宽五十四点五公分。这是一尊独立的交脚弥勒像,背光呈舟形,纹饰分四层:内外两层是火焰纹,其次是波线骨式的忍冬二方连续和小千佛二方连续。头部圆光纹饰也有两层:内层是变化了的云鸟纹,外层是小千佛。

造像的背面是“佛传故事”,从上至下共分八层,最下(第八层)是铭文(图三十三)。

“佛传故事”的雕刻手法完全沿袭汉代画像石的“减地阴刻”,人物形象之侧留有“榜题”(榜题上没有文字,汉代画像石榜题中亦有不刻文字的)。人物只刻出动态轮廓,五官细部一律省略。

像这样从汉画像石表现手法而来的石刻造像还有北魏时期的“朱双炽造像龛”,龛高一百二十一公分,宽五十一公分。龛分上下两层,上层一佛二胁侍,主佛坐姿,胁侍站立。均为深浮雕处理;下层刻供奉者形象,中间上方一力士手捧博山炉,炉左右分列供奉比丘一人和护法狮子各一。力士下方是铭文,刻供奉人姓名,左右是其父、母、孙子二人及侍者。下方所有形象均用“减地阴刻”手法完成,人物造型清瘦,线条流利,衣纹处理不雷同(图三十四、三十五)。如供奉人物是“中军将军、武都太守”,衣纹柔和宛转,体现出丝质服装的特点,而供奉沙门袈裟的服料是麻葛品质,所以衣纹又有弧曲之状。

东魏天平元年(534)的《程哲造像碑》,高一百二十公分,宽六十八公分。碑的中上方凿一龛,本尊佛结跏坐姿,内着右衽,外披袈裟。右手握右侧袈裟下摆,面相敦方,形态温和。龛内壁和碑面形象皆以阴刻线条表现,龛两侧以忍冬、莲花纹为边饰,龛顶部作聚中的火焰纹,上方布满飞天及散花天女。龛左右有几乎等高的线刻菩萨,站在莲座上。下方左右是护法狮子,中间是两位在华盖护庇下的供奉比丘。阴刻线条流动畅利,简繁变化对比有致,体现



了娴熟的线刻技艺。

北齐时候的造像碑和佛龛都出现了“龙”的形象，如北齐天保十年(559)的《张噉鬼造像碑》，高一百零八公分，宽五十七公分。碑额雕有四龙交缠，龙首下垂于两侧，形成圆拱形碑额。

拱形中间下方是观音龛，下方右侧是文殊菩萨，左侧是维摩居士，中间是听法的天王和众僧人。左、右两侧外观皆作龛形，文殊与维摩都是深浮雕；中间听法者形象则是浅浮雕，外观不作龛状。再下一层中间是一大龛，中坐者是说法本尊释迦佛，弟子、菩萨侍立左右；中间下层是莲花童子，肩扛莲座和博山炉，背景是左右对称骨式的忍冬纹和比丘及护法狮子。

造像碑用缠绕的龙为额头纹饰，是汉文化和佛教文化融合后的具体表现，说明佛教艺术在进一步和“汉文化”结合，另一方面也说明汉文化在不断丰富自己。

《张噉鬼造像碑》在雕刻技法上已不单是平刀的运用，圆刀的技艺也已经出现，从而使作品具有细腻精致的特点。

与此相类的还有上海博物馆收藏的北齐时的《释迦佛石刻像》，高一百六十一公分，主尊释迦佛结跏趺坐于双层莲台之上，内着右衽，外披双肩袈裟，头作高肉髻，面微下倾，笑意含蓄，目光和善。

背光从内至外三层，内层是莲瓣相轮，外一圈是莲花、忍冬缠枝纹，最外圈是奔腾跳跃的火焰纹，衬托着五尊莲花佛。

整个作品利用动、静形象的对比，雕刻手法的繁简对映，突出主尊佛的可亲可近，是北齐独尊石刻造像中精致风格的代表。

北周有《陈海龙等造四面像碑》，高一百二十公分，宽五十六点五公分，也是一件雕刻精致的作品(图三十六)。

造像碑最上层中间是一兽首，左右各有一“化生儿”及神兽，兽口张开，下承立佛背光中的火焰纹，左右两端是回首相向的长龙。

碑中间从上至下三层石龛，内以高浮雕作立、坐佛及胁侍菩萨，主尊佛出现璎珞披挂的装束，左右双排六层小坐佛，共二十四尊。每尊小龛侧面石壁上均刻有供养人及供养佛菩萨的文字，如“日月流离(丽)光佛主陈供畅妻杜容姬”、“功德多宝佛主陈洪建”等。各供奉佛均作高肉髻，面容清秀，削肩细腰，形象仍有修长的特点。

甘肃省博物馆收藏的北周《王令猥造像碑》，额高二十三公分，宽四十二公分，碑身高六十七公分，宽三十九公分(图三十七)。

《王令猥造像碑》阳面、阴面及两侧皆有雕刻。碑额作四龙交蟠样式，碑额阳、阴两面中下方均有一高约十公分的小浅龛，内置小坐佛一尊。

阳面碑身分上下两层，上层作方形帷幕龛，高二十五公分。帷幕两侧刻垂苏长穗。龛内雕一佛结跏趺坐于方形台基上，手施无畏印，内右袒，外着通肩长袍，袍下摆遮住台基。

左右胁侍菩萨头戴花冠，披巾下垂，璎珞华美。下着长裙，赤足。各拈花一枝。坐佛与菩萨高度只有二十五公分，而比例合度面容丰润，表情愉悦。

下层排列四个方形浅龛，中间二龛各雕有相向单跪的护法神王，一手抚膝，一手握拳置于胸前，面均朝外，目光与左右二龛中的护法狮子的目光相接。

再下层是刻有供养铭文的碑座。

碑身两侧在碑额下垂的龙首下方各有一小浅龛，左侧浅龛内一坐佛，双腿屈膝直放，所谓“善跏趺坐”，手施无畏印；右侧浅龛内小坐佛作交脚坐姿，作施无畏印。

最有特色的是碑阴雕刻。

碑阴居中上部开一尖形龛，高约二十公分，内雕一佛二菩萨，佛作善跏趺坐姿，低肉髻，挂项圈，内右袒，外着通肩大衣，面圆颐

方，作施无畏印。两侧各有一胁侍菩萨立像，均头戴花冠，双肩有宝镜、帔巾为饰，拈花含笑。

此龛两侧刻供养人姓氏文字："猥清信息女□容清信女颜容清信□容供养"；"猥弟永世法□侄元庆弟主簿王安绍先孙何□"。

龛下为一组供养人车马图，高约四十七公分，前左方为两辆牛拉棚车，右方为骑马乘者的随从，均以浅浮雕手法刻出。

牛拉棚车前高后低，边厢开有车窗，其中一窗内刻出一人面，旁题文字"忘息女白(?)女乘供养佛时"。车后上方乘马者也有一随从为他撑长柄伞，旁刻文字云："忘息延庆乘马供佛时。"在车马的周围刻满了一家人的姓名。甚至在牛车前方，也浅刻出一个模糊的人头，注明"扶车奴丰德"。

根据碑上发愿文来看，供养主的身份是"堡主"，从碑上乘马者戴卷边毡帽，着圆领窄袖紧身服，束腰带，脑后露出小辫等形象特点来看，供养者是鲜卑人。

从构图上说，此碑在主要格式上显然遵照了流行的样式，即碑额四龙交蟠，额中有小佛龛，下为一大龛，供一佛二胁侍。但碑阴部分作者自行其是，把供养车马放大，且形像生拙，配合杂乱的汉字题记，显现了供养人朴质纯真的宗教感情。

独尊的石雕造像，则以北齐时期的残躯菩萨为典型(图三十八)。

这尊残躯菩萨立像高九十五公分，宽三十二公分，比例甚为修长。上身着对襟襦服，着长裙，束腰带成花结，斜披薄纱巾，衣纹自右上向左下，形成弧线叠出，由紧凑致松散，韵律平缓优美。雕凿技艺上也交替使用平刀、圆刀，刀法简洁干练，体现出菩萨独有的文静优雅风度。

金属工艺在青铜时代以来就有成熟的技艺，战国、汉代失蜡、分铸诸工艺及金银错、鎏金工艺本来已经有长足的发展，作为工艺



程序之一,先作泥模或木模,再加翻砂,浇铸之后才能完成一件工艺造像。从这点出发,工艺造像无疑体现了当时的雕塑水平(图三十九)。

当佛教艺术在北方迅速播扬的时候,利用传统的金属手工艺制作佛像也就开始了。

后赵石虎建武四年(338)铭文的金铜坐佛像是迄今所见最早纪年的工艺造像。这座造像系铜质鎏金,高三十九点七公分,没有背光、圆光,高肉髻,着圆领通肩衣,两肩衣纹成下凹状,左右相连。佛趺坐,手作禅定印,方座边饰为忍冬二方连续。

无背光圆光部分的铜质鎏金佛像还有十六国时期的一尊金铜佛坐像,高三十二点九公分,座下有宝花瓶和护法狮子,佛高肉髻,着通肩衣式,双手作禅定印,肩及上臂部分有向上飘出角状物,所谓"焰肩式"。面相却有北方少数民族特征,眉弓突出,杏目弯眉,鼻若悬胆,上唇有左右撇出的胡须(图四十)。

北魏太武帝灭佛在公元四四六年,不久文成帝继位,佛教又兴起。有感于"灭佛"的前车之鉴,这些佛教徒提出皇帝就是"当今如来"的新见解,工艺造像当然也在这些新见解的制约之下。

首先在兴光元年(454)平城五级大寺以太祖以下五代皇帝相貌为模特铸造金铜释迦立像五尊,像高一丈六尺,耗铜二万五千斤,是首次制作的大型金属工艺佛像。

此后随着寺院的增多,金属工艺佛像也不断增加,仅洛阳一地,据《洛阳伽蓝记》云,最盛时多达一千三百六十七所,如永宁寺"佛殿一所……中有丈八金像一躯,中长金像十躯,绣珠像三躯,金织成像三躯,玉像二躯,作功奇巧,冠于当世。"

北魏独尊金属造像,有的运用了失蜡技法,使佛像造型趋于繁杂,如北魏神龟元年(518)的金铜弥勒菩萨交脚像,通高四十四公分,交脚菩萨端坐于榻座上,手作施无畏印,头戴莲花冠,缨络穿

插，披带略有飘扬之势，在工艺上是相当成功的。

北魏通常所见的金属工艺佛像是以大背光为主体，立佛或坐佛下是莲花座，座下是四足方形台基。背光火焰纹的焰头轮廓明确，背光上的纹饰往往在铸出基础上再加凿刻修整，最后加鎏金，整体显得金碧辉煌。

第七节　南朝的造像

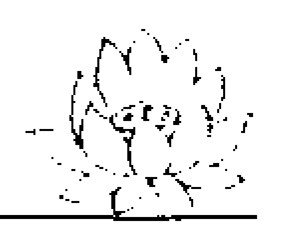
大陆东南及长江流域地区的佛教艺术流布时间似乎是最早的。

《三国志·吴志·刘繇传》记述说：笮融在广陵（今江苏扬州）起佛寺，造佛像，以铜为人，黄金涂身，衣以锦朱。垂铜盘九重，下为重楼阁道，可容三千余人。每次浴佛多设酒饭达数十里，吸引信徒观众万余人。

汉明帝在永平八年(65)给楚王刘英的诏书说："楚王诵黄老之微言，尚浮屠之仁慈。"证明在此之前，佛教在长江流域已经有所传播，而洛阳白马寺在此诏书下达三年后（永平十一年，68 年）才建成。

汉献帝建安二十五年(220)孙权在武昌建佛寺"昌乐院"，据《武昌县志》引文："昌乐院在县南六里，汉建安二十五年建，有二浮图。"

三国时候，康居国佛经师康僧会来到建业（今南京），孙权为之修建初寺，时间是赤乌十年(247)，比起乐僔在敦煌开凿第一个石窟的时间，提早了一百二十年。



一、江南地区石窟造像

在迄今为止所见的实物中，最早的佛教雕刻作品是四川彭山县出土的东汉末年的陶制摇钱树座上的佛像。

佛像是事先用陶模压捺造型后再压贴在摇钱树座上，手法是传统的“塑贴工艺”。

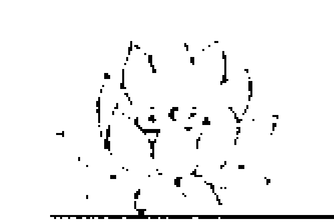
摇钱树是汉代相当流行的祈财用物，把佛像作为摇钱树座的纹饰之一，是符合有关东汉时期在佛教传入之始是被当作一般求福求财的传统宗教类型的记载的。

这件佛像造型因为是摇钱树的附饰之一，所以体积不大，高肉髻，着通肩长袍，右手握袍角，在动态上和西域传入的佛教造像样式略有区别(图四十一)。

1956年武昌大东门外莲溪寺东北也出土吴“永安五年”(262)，铭文买地券墓，其中有鎏金铜佛像的小饰件，宽约三公分，高约五公分，佛像作立姿，足下莲花台，手印似作施无畏印，佛首后有圆光，着圆领通肩内衣，外披袈裟，莲台左右下方各伸延一支莲花(图四十二)。

佛教造像在当时吴国流传甚广，而结合各种工艺样式，成为工艺纹饰的新题材，又随着工艺品的实用性走向千家万户，甚至远播海外，在客观上也起到传播佛教艺术的作用，吴国制作的大量青铜镜和青瓷器中所含有的佛像纹饰都是很好的例子。

西晋之际，佛教在南方进一步发展，表现在民间的传播更加普及。南京江宁县谷里乡在1982年出土有晋元康七年(297)铭款的墓葬，墓内一件堆塑罐上即有所谓“白毫相”的塑贴；江苏金湖县出土西晋堆塑罐上亦有带圆光，着通肩衣的佛像等等。



这一切都说明佛教艺术在长江流域正是方兴未艾。

南朝佛教重视义理的辩析,流行“西方三圣”的崇拜。与此相适应的是江南寺院塔庙的数量越来越多。《南史》记载说,仅南京一地,就有“佛寺五百余所,穷极宏丽”。唐诗“南朝四百八十寺”,还是缩小的数字。

寺院造像,如无量寿佛、大势至和观音菩萨大都选用高贵的材料来雕作,金、银、铜及夹苎、檀木,无一不备。作为石刻造像并不多见。南京栖霞山千佛洞算是南方规模较大的石窟群了。

栖霞山位于南京城东北,又名伞山、摄山。栖霞中峰西麓是南朝刘宋泰始年间(465—472)始创的栖霞古寺。寺西南有隋代始建、南唐续建的石舍利塔一座。

自塔南登山,经无量殿东向至千佛岩。沿着山势的高下,大小佛龛散落其间。据统计,现有大小佛龛二九四个,造像共五一五尊。

栖霞石刻中最大的两个窟是山脚下供奉无量寿佛的“无量殿”,以及与它紧邻的“释迦窟”。

据《法苑珠林》卷三十六引《梁京寺记》等资料记载,居士明僧绍是最早创建栖霞寺的人,因为他曾在梦中见到“有法度法师于山舍讲《无量寿经》,中夜忽有金光照寺,于其光中如有台馆形象弘宣”,于是才有开窟造无量寿佛的打算。在永明二年(484)由其子仲璋“克荷先业,庄严龛像,首于西峰石壁与度禅师镌造无量寿佛,坐身三丈一尺五寸,通座四丈,并二菩萨倚高三丈三寸”。

今天所能见到的无量寿佛,高约六米,面部已有局部风化。作结跏趺坐,身穿通肩袈裟,下摆遮至坛前,手施禅定印。两侧各侍立大势至和观音菩萨。

三尊造像曾经后世多次修补,但原来形貌大体犹存。总体上说,三尊造像体格伟岸,精神含蓄深沉,雕刻手法简洁朴实。

无量殿旁的“释迦窟”,正面是释迦、多宝并排坐像,两侧各有



一侍立菩萨。释迦、多宝身着通肩袈裟，施禅定印，结跏趺坐。身后大背光，项光中间雕莲花纹。

按《高僧传》记载，栖霞石刻造像曾经由僧祐律师参与其事，“江宅、摄山大像、剡县石佛等，并请祐经始，准画仪则”（《高僧传》卷十一《僧祐传》）。

释迦窟造像的样式和北方石窟样式是互为影响的。即以永明二年(484)计，即北魏太和八年，其时云冈窟尚未完工，而释迦窟的具体造像样式，如右肩偏衫等形式，都在北魏中、晚期造像中屡有出现。

无量殿一侧有小窟数十个，历经装修，无复旧观。惟从其轮廓上尚可见有思惟像龛，倚坐像龛等不同。在最末一龛，则是一位手持凿槌的石工自刻像，龛楣题“石匠殿”。造型并无长处，构思却甚为奇特。

僧祐参与的浙江剡县石佛在新昌剡溪石城山，即南明山处。佛像坐身高十三米，佛座高近三米。始于齐永明四年(486)僧护发愿“造弥勒，敬拟千尺，故坐形十丈”。直至梁天监十五年(516)才在僧祐指导下竣工。

原像完成后，刘勰作碑文细述其事，按照碑文所说，弥勒为倚坐相，头上螺髻，右手施无畏印，是弥勒在龙华树下成佛，广度众生，共成佛道时的情状。和今天所见施禅定印，结跏趺坐的姿态大不一样。

二、戴逵、僧祐的造像活动

东汉末年中原战乱，大批士人和北方高僧经师南下。而由海路经林邑、扶南至广州、交州的名僧也北上，他们在长江流域不期而遇。长江流域佛教艺术的兴盛正是势之必然。

到西晋结束,晋室南迁,中原士族又一次南下到长江流域,北方成为少数族政权的逐鹿之地,因而汉文化中心自然转移到长江中下游地区,佛教的"汉化"也就有了依托。反过来,长江中下游的佛教在汉文化规范融和之下,对北方少数族的佛教信仰也起着导引方向的作用,最终必将促使北方的佛教艺术表现在样式上以汉文化为准绳。

东晋士族讲究仪表,把言行举止及外在的打扮,都当作是清高洒脱的表示,同时社会盛行服长生之药的风尚,个人形像以身材修长而显飘逸,面型瘦削而见精神,于是艺术造型上也就有所谓"秀骨清像"的判语。这种审美时尚指导下的佛教造型,自然和云冈那种宽肩厚脯的雄壮佛像完全不同。

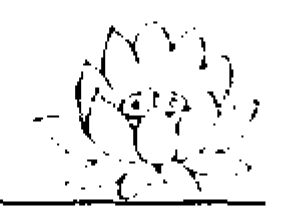
东晋戴逵父子、僧祐等人亲自创制佛像,由于他们本人就是当代名士,作品的形式风格也就成为大家仿效的对象,也因此促使黄河流域佛教造像风格的变化。

戴逵,生年不详,卒于晋太元二十年(395),字安道,谯郡铚县(今安徽宿县)人,后迁会稽剡县(今浙江嵊县西南),记载中说他幼年聪慧,中年时所作佛教行像甚有名气。又曾为山阴(今绍兴)灵宝寺创作《无量寿木像》,享有盛誉。唐代道宣在《法苑珠林》中有文,记述自己在亲自观赏了这尊一丈六尺高的佛像之后的感想,是:

自泥洹以来,久逾千祀,西方像制,流式中夏。虽依经熔铸,各务仿佛。名士奇匠,竞心展力,而精分密数,未有殊绝。

晋世有谯国戴逵字安道者……机思通赡,巧凝造化。乃所以影响法相,咫尺应身,乃作无量寿、夹侍菩萨……核准度于毫芒,审光色于浓淡,其和墨、点彩、刻形、铸法,虽周人尽策之微,宋客象楮之妙,不能逾也。委心积虑,三年方成,振代迄今,所未曾有。

唐代张彦远在《历代名画记》中也记述他创作佛像是:



曾造无量寿木像，高丈六，并菩萨，逵以古制朴拙，至于开敬，不足动心。乃潜坐帷中，密听众论。所听褒贬，辄加详研，积思三年，刻像乃成。

戴逵以普通观众的评点意见作为自己创制的佛像的修改依据，证明他是一位善于听取并分析意见的艺术家。更为重要的是，戴逵重视南方民众对佛像的“审美”评定，说明佛教造像的“汉化”在南方已经开始。

戴逵的儿子戴勃、戴颙都擅长美术创作，戴颙尤其擅长制作大型佛造像，《历代名画记》卷五记录他为宋太子的铸像修改而成的事：

宋太子铸丈六金像于瓦棺寺，像成而恨面瘦，工人不能理。乃迎颙问之。曰：非面瘦，乃臂胛肥。既铝减臂胛，像乃相称。时人服其精思。

南朝齐、梁之际的名僧祐，生于宋元嘉二十二年(445)，卒于梁天监十七年(518)，南京人。他作为著名的佛教史学者，同时又拥有精深的雕塑艺术造诣，《高僧传》卷十一云：

祐为性巧思，能自准心计，及匠人依标，尺寸无爽。故光宅、摄山大像、剡县石佛等，并请祐经始，准画仪则。

在佛教史籍中，关于僧祐主持剡县石佛的经过有一段神话般的描写：剡县石佛的雕造，自北齐建武中至梁天监六年，“资力莫由，未获成遂”。后来始丰令陆咸回家乡：

夜宿剡溪，值风雨晦冥，咸危惧假寐，忽梦见三道人来告云：“君识信坚正，自然安稳。有建安殿下感患未瘳，若能治剡县僧护所造石像得成就者，必护平豫。冥理非虚，宜相开发也。”咸还都经年，稍忘前梦。后出门乃见一僧云，听讲寄宿，因言：“去岁剡溪所嘱建安王事，犹忆此不？”咸当时惧然，答云：“不忆。”道人笑曰：“宜更思之。”仍即辞去。咸悟其非凡，乃倒屣谘访，追及百步，忽然不见。咸豁尔意解，具忆前梦，乃

剡溪所见第三僧也。咸即驰启建安王，王即以上闻，敕遣僧祐律师专任像事……初，僧祐未至，一日寺僧慧逞梦见黑衣大神，翼从甚壮，立于龛所，商略分数。至明旦，而祐律师至，其神应若此。

僧祐的“神应若此”，可见其造像之神妙程度。剡县石佛体格雄壮，从刘勰的碑记中可知，在当时士人间，僧祐指导的这尊造像是有盛誉的。“铲入五丈，更施顶髻……坐躯高五丈，立形十丈，龛前架三层台，又造门阁殿堂，并立众基业，以充供养，”从天监十二年(513)始至十五年春完成，历时三年，也就是说，剡县石佛是在僧祐接手三年后完成。

三、南朝造像碑和工艺造像

南朝宋、齐的石刻造像立龛大都以质朴见长，到了梁朝，在皇帝崇佛的身体力行之下，造像龛的创制出现趋向精细的特色。梁普通四年(522)有释迦佛立像龛(图四十三)，高三十五点八公分，宽三十点四公分。此龛已经残破，作为背景的舟形背光有三分之二已经不存。只有本尊释迦佛及两侧侍从菩萨、比丘十尊尚属完好。形像比例合度，衣饰已有繁复的趋势。下方台基浮雕六个伎乐人物，与北朝伎乐不同的是这六个人物以载歌载舞的造型出现，社会世俗的娱乐趣味十分浓厚，龛背面似“佛传故事”和铭文，构图简洁，形像生动。

梁中大同三年(实为太清二年，548年)的观音立像龛，高四十四公分，底宽三十七公分，上部残损严重，观音居中而立，左右从后至前分三层分列二菩萨、二弟子。台基的两侧各是足踏白象的普贤菩萨和护法狮子。

观音及众菩萨花冠巍峨，璎珞垂饰，有雍容之貌。下方又有伎乐十二人，演奏舞蹈者八人，姿态各一，形象优美而有诙谐之趣。

南朝佛教造像有明显的“世俗”情调，主要表现在伎乐天这一类形像的塑造上，但从文献记载中可知，前已述及的雕塑佛像高手戴逵的创作已经有“世俗”的特征。庾道秀观赏他的行像之作后，对他说：“神犹太俗，盖卿世情未尽耳。”这位曾“密听众论”的雕塑家这次却坚持己见，回答说：“惟务光当免卿此语。”

这样看来，南朝造像的“世俗化”，不惟伎乐天形像，就连主尊佛都有“神犹太俗”的事例。不过，就数量而言，伎乐天的“俗情”表现较多，而且也不大会受到像庾道秀这样人物的批评。

南朝造像龛的题材纹饰上出现不少经变故事。一般说，本生故事因为都是有关乐善好施、苦修行的主题，在北方流行有它现实的基础，容易被人们理解和接受。

南朝地处南方，社会生活相对安定，物产丰饶，民风勤劳，经济生活较北方要优越得多。宣扬苦修的主题未必在社会上能引起多大反响。况且南方士人孔门和老庄学说的修养精深，传统的中国汉文化培育的生活观也与万念俱灭的佛家出世苦修观念有一定距离，于是经变故事的主题渐渐受到社会认同，宣传西方极乐世界的“净土宗”影响日益普及，“净土变”的经变也成为艺术表现的首选题材。四川成都西门外万佛寺遗址出土有南朝造像碑（图四十四），碑高一一九公分，宽六十五公分，碑阴以减地阴刻法雕出满幅佛经故事，画面上部似为“西方净土变”的场景，中间高座上的是弥勒佛，座前有桥，桥下是莲花池，莲池两侧向佛座延伸，左右又各有一桥。听讲弘法的众生散布在佛座与莲池之间，伎乐天点缀其中。

莲池桥的下部似为本生故事，约有十个场景，互相之间不作相继，如右侧中间画面一人举手成烛状前行，似是西域流行的本生故事“萨缚燃臂为炬”的翻版。

造像碑画面的表现技法明显继承着汉代四川画像石的表现手法，那种减地阴刻的方法使全幅作品呈现浅浮雕的样式风格。但历史毕竟又前进了数百年，在画面透视表现上，有了很大的进展，造像碑上方经变图中的建筑、树木之间的远近透视关系，人物、树木、建筑之间的比例关系都近于合度；而下方诸多经变、本生故事画面用山石树木穿插，分割成各个独立的小画面更是自然而富于装饰性，体现了南朝造像碑石刻技艺在传统技法基础上的创新。

南北朝时候，佛教造像除了那些大型石刻之外，更多的是作为传统工艺的题材，使中国传统工艺至此形成独立的"宗教工艺"门类。根据《魏书·释老志》提供的资料：

兴光元年，铸释迦立像五，各长一丈六尺，用赤金二万五千斤；

显祖于天宫寺造释迦立像，高四十三尺，用赤金十万斤，黄金六百斤；

明帝造千躯金像丈六，丈八铜像；

梁武帝光宅寺有弥陀铜像，长一丈八尺，大爱敬寺有檀木像一丈八尺，铜像一丈八尺；同泰寺有银像十方；

陈武帝的先皇寺有与真人高度相等的檀木像十二躯，金、铜像一百万躯；

宣帝时造金像二万躯，同时修治古代遗像一百三十万躯等等。

造像数目动辄在万、百万以上，实在令后人叹为观止，而陈宣帝修治的所谓"古代遗像"也达一百三十万之巨，如果这些记载不错的话，东晋以来南朝的造像数目已是惊人。

"宗教工艺"的造像根据材料的不同，分别有不同的工艺方法，金、银、铜等造像属于金属工艺，檀木则属于雕刻。

金属工艺首先要求有"模"，"模"是事先用泥、木等材料塑、雕



成原大尺寸的造型,然后装入砂箱,待砂箱成型后再取出原模,砂箱内形成造型的空窍。再根据选定的金属材料,熔化后浇灌入砂箱。冷却后撤去砂箱,就有了金属的造型。“晾”透此造型还需略加修整,才算完成。

金属造像中的“模型”是一个重要的因素,制造模型,其实已经是“雕塑”的创作,金属造像的艺术效果如何,是由作为模型的“雕塑”效果来决定的。

金属造像大都是一次性浇铸完成,整个砂箱的浇灌入口、出口的程序设计必须合理科学,特别是那些大型作品,金属用量一次在万斤以上,就更需要有周详的用料预算,《高僧传》卷十三有一则相关记载,说的是宋明皇帝经造丈八金像事:

> 以梁天监八年(529)五月三日于小庄严寺营铸,匠本量佛身四万斤铜,融泻已竭,尚未至胸。百姓送铜不可称计,投诸炉冶随铸,而模内不满,犹自如先。又驰启闻,敕给功德铜三千斤,台内始就量送,而像处已见羊车传诏,载铜炉侧。于是飞鞴消融,一铸便满。甫尔之间,人车俱失。比台内铜出,方知向之所送,信实灵感。工匠喜踊,道俗称赞。及至开模量度,乃踊成丈九,而光相不差。又有大钱二枚,犹见在衣缘,竟不销铄,而莫测其然。寻昔量铜四万,准用有余,后益三千,计阙未满。而祥瑞冥密,出自心图,故知神理幽通,殆非人事。

从工艺铸造的方面看,上述造像原先设计高度虽为一丈八尺,但制模实际高度却可能是一丈九尺,所以才有备料不足的情况发生。尽管原文引入了不少“神理幽通”的因素,但铸造成功这一事实却证明了当时金属工艺水平相当高明。

檀木雕刻在选材上有整段木料和拼接木料的区别。一般说,整段檀木料较难得,尤其是大件作品。在雕刻上,事先分出头、躯干的大小比例,雕出大形后再逐步入细。木雕刀有直口、圆口、三

角单刃等不同,使雕刻刀法相当丰富。

分段拼接的造像一般是把头部和躯干分成两部分,有的还把双手、双足也分开另刻。分别刻成后再组合拼装成一个整体,修整后再上彩装饰。

木雕造像事先都要在木坯上用墨线勾画出主要轮廓、面部五官位置和身躯结构、衣褶走向等,雕出轮廓外形后,墨线已经不复存在,需要再勾勒一次墨线,再行雕刻,再补画线条,如此反复,直至完成。每一次补画的线条比起上一次勾画的线条在形象上要更加细致、准确,只有这样,每一次的雕刻层次才能深入。

在历史上,从事木雕的艺人都是自己勾勒线条,自画自刻,所以一件作品能够得心应手的完成。

在工艺造像中,漆工艺的应用也是非常广泛的。

漆工艺是中国的传统工艺之一,造像的材料是苎布(细麻布的一种),和生漆。制作前先要塑造泥坯或陶坯,然后贴上数层苎布,每层苎布贴上后均要用小槌、硬毛刷反复捶打,使苎布每一根经纬都妥贴到坯体上的细部。

待到若干层苎布干燥后形成一定厚度的时候,再用桐油稀释生漆,从面部依次展开,反复涂刷若干次,使生漆在布表面形成坚固的漆膜。完全干燥后,在造像背部或底部把坯体打碎拆去,使造像只剩下涂饰生漆的苎布层。

在拆去坯体过程中损坏的造像底部或背面要重新用苎布贴服,再涂饰生漆,作到“天衣无缝”。

这种漆工艺制作的造像又叫“夹纻造像”,它的长处是可以完美地表现塑像原作(坯体)的细致部分,同时因为只有几层苧布和漆膜,重量很轻,一个人就可以随意搬动,把夹苧造像放置在龛内或架置在车上,就可以走乡串镇,大大便利了当时和尚们到处弘法时的“行像”需要。

第三章 隋、唐佛教造像的逐渐“汉化”

佛教的东传过程，也是不断接触汉文化的过程，尽管北朝时候，少数民族政权纷立，但作为治国治民的思想，他们还是要纳入到儒家济世意识的框架之中，而汉族士人研习佛教，更是促进了佛教和汉文化的进一步兼容。

作为雕塑艺术，如果说在北朝尚有相当多的少数民族的宗教观念反映，那么，到了北朝后期，尤其是北周的时候，佛像的造型比例与汉人接近，装彩开始富丽明艳，同时与汉文化中强调的“以形写神”、“形神兼备”的审美追求相谐和，北周许多造像都有生动、鲜明的精神表现如敦煌莫高窟四二七窟“阿难”的虔敬、二〇六窟“菩萨”的自信，都有含蓄深沉的特点，预示了造像艺术“汉化”的总趋势已不可改变。

第一节 唐代寺院造像的发达

唐代是继汉代之后又一个大一统的强盛之国。如果说，汉代艺术如同一个巨人从莽莽林海中登上高山之巅，有着俯瞰大地般的气魄，那么，唐代艺术犹如花团锦簇的世家子弟，有的是“逍遥一世之上，睥睨天地之间”的气度。

在这个充满自信的社会中，佛教在初唐之际，虽然不被官方重视，李世民有意识地崇道抑佛，但佛教仍然可以在社会上活动，相反，这一现实反而刺激它更主动地适应儒家思想统领下的社会需要。

到盛唐之时，佛教由于经过武则天执政时的大力倡导，已经相当普及。文人相互之间探讨义理，或在寺院苦读经书以应科举，或在空余之日相邀游览佛寺建筑，观赏壁画雕塑，几乎成为唐人文化生活中不可或缺的部分。

当时京城附近寺院林立，塑像、壁画丰富，唐代张彦远《历代名画记》中"记两京外州寺观画壁"就分列出太清宫、荐福寺、兴善寺、慈恩寺、龙兴寺等六十五座寺院庙观，每一座庙宇都有不止一铺的雕塑和壁画。如唐人段成式《寺塔记》卷上所述：

> 常乐坊赵景公寺的华严院中，鍮石卢舍立像高六尺，古样精巧……寺有小银像六百余躯，金佛一躯，长数尺，大银像高六尺余，古样精巧。
>
> 安邑坊玄法寺……铸金铜像十万躯，金石龛中皆满，犹有数万躯。
>
> 翊善坊保寿寺……有僧杨法成……后塑先天菩萨凡二百四十二首，首如塔势，分臂如意蔓，其牓子有一百四十，日鸟树一，凤四翅，水肚树，所题深怪，不可详悉。

寺院造像有的来自内廷，《寺塔记》记"崇义坊招福寺""长安二年，内出等身金铜像一铺，并九部乐，南北两门额，上与岐薛二王亲送至寺。"《历代名画记》卷三"敬爱寺：佛殿内菩提树下弥勒菩萨塑像，麟德二年自内出，王玄策取到西域所图菩萨像为样。"更多的塑像出自当时当地民间匠师之手。

唐代雕塑造像已经塑、画分工，一尊造像的塑者是一人，装彩是另一人，造像背光的雕刻又是一人，如"敬爱寺"佛殿有弥勒菩萨



塑像,"巧儿、张寿、宋朝塑,王玄策指挥,李安贴金"。东大殿的弥勒造像是张寿之弟张智藏塑,陈永承完成。西大殿的弥勒造像由窦弘果塑,三处弥勒的"象光及化生等,并是刘爽刻"。

其中窦弘果是内廷塑工,职尚方丞,他还塑有殿中门西神及东禅院四大金刚、狮子、昆仑、讲堂圣僧等。他和张爱儿、王耐儿、毛婆罗、孙仁贵、金忠义、赵云质等塑匠都是被公认的"巧绝过人"的名工艺师。

唐代寺院造像除了一般常见的"圆雕"外,还有一种所谓"壁塑",又叫"画塑"、"影塑"。它是在墙面上另堆塑出凸出的人物造型,造型后半部和墙面联成一体,犹如浮雕(浮雕是刻,影塑是塑)一样。塑成后连同墙面一起装彩。现在印度的塑匠仍然擅长此法,而北朝敦煌石窟亦有此技法运用,所以这一技法本是汉人的再创造再传到印度,还是从印度传入,为唐人所用尚不得而知。

当时的壁塑大师,历来首推杨惠之,据说他还首创了"山水影壁",曾给宋代画家郭熙很大启发。

杨惠之生卒年不详,活动于开元年间,《五代名画补遗》说他:

> 杨惠之,不知何处人,与吴道子同师张僧繇笔迹,号为画友,巧艺并著。而道子声先独显,惠之遂都焚笔砚毅然发奋,专肆塑作,能夺僧繇画相,乃与道子争衡。时人语曰:道子画,惠之塑,夺得僧繇神笔路。

又说:

> 惠之之塑抑合相术,故为古今绝技。惠之曾于京兆府塑倡优人留杯亭像,像成之日,惠之亦手妆染之,遂于市会中面墙而置之,京兆人视其背,皆曰:此留杯亭也。

杨惠之的作品没有遗存,从记载中看,他的作品主要是"塑",并且自己妆彩。

第二节　佛画“样式”

在唐人的审美观念中，寺院壁画的份量要大大超过雕塑。像杨惠之这样的名家，原先也是学画，因为吴道子画名太大，他才改而学塑；此外，《历代名画记》记述的“张爱儿”也是“学吴画不成，便为捏塑”。

吴道子是唐代寺院壁画最负盛名的画家，吴道子生卒年不详，活动于开元、天宝年间。初名道子，唐玄宗闻其名召为内教博士后，改名道玄，擅长佛道人物，当时长安城里寺院庙观多以能得到吴道子创制的壁画为胜事，段成式《寺塔记》卷上记“平康坊菩提寺”初起时：“初，会觉上人以施利起宅十余亩，工毕，酿酒百石，列缸瓮于两庑下，引吴道玄观之。因谓曰：檀越为我画，以是赏之。吴生嗜酒，且利其多，欣然而许。”

按张彦远记“西京寺观”的壁画，有吴道子作品的有：

荐福寺：净土院门外两边，吴画神鬼；西廊菩提院，吴画维摩诘本行变。

西南院佛殿内东壁及廊下行僧，并吴画，未了。

兴善寺：东廊从南第三院小殿柱间吴画神，工人装损。

慈恩寺：南北两间及两门，吴画，并自题。

塔北殿前窗间，吴画菩萨。

龙兴观：大门内吴画神。

殿内东壁，吴画明真经变。

资圣寺：南北面吴画高僧。

兴唐寺：三门楼下，吴画神。

西院，又有吴生绢画。



殿轩廊东面南壁，吴画。

院内次北廊向东，塔院内西壁，吴画金刚变。

次南廊，天画金刚经变及郗后等，并自题。

小殿内，吴画神、菩萨、帝释，西壁西方变，亦吴画。

东南角，吴弟子李生画金光明经变。

菩提寺：佛殿内东西壁，吴画神鬼。

殿内东、西、北壁，并吴画。

景公寺：中门之东，吴画地狱，并题。

西门内西壁，吴画帝释并题次，南廊吴画。

安国寺：东车门直北东壁，北院门外画神两壁，及梁武帝郗后等，并吴画，并题。

经院小堂内外，并吴画。

三门东西两壁释天等，吴画。

大佛殿东西二神，吴画。

殿内维摩变，吴画。

西壁西方变，吴画。

殿内正南佛，吴画。

千福寺：塔院门两面内外及东西向里各四间，吴画鬼神、帝释。

崇福寺：西库门外西壁神，吴画，自题。

温国寺：三门内吴画鬼神。

福先寺：三阶院，吴画地狱变，有病龙最妙。

天宫寺：三门，吴画除灾患变。

长寿寺：门里东西两壁鬼神，吴画。

佛殿两轩行僧亦吴画。

敬爱寺：禅院内西廊壁画，开元十年吴道子描。

日藏月藏经变及业报差别变，吴道子描等等。

吴道子作寺院壁画极善于制造气氛，据说他曾画“地狱变”，长



安城里屠户看后不敢操刀。他作画时运笔甚快，下笔准确，有如神助。

从记载中看，吴道子创造佛教壁画喜欢追求动势，如《寺塔记》卷上记云："吴道玄画智度论色偈变，偈是吴自题，笔迹遒劲，如磔鬼神毛发，次堵画礼骨仙人，天衣飞扬，满壁风动。"吴道子的佛画样式于是有"吴带当风"的"吴家样"的命名。

从晋到唐，佛教绘画的样式除了从域外传来部分，影响最大的就是像"吴家样"这样的"新样"。

按照唐人的看法，早期从印度传来的释迦佛像，"以形制古朴，未足瞻敬"。只有"北齐曹仲达、梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉，各有损益，……有足动人，璎珞天衣，创意各异，至今刻画之家，列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣"。

这里所说的"曹仲达"，创造的新样是擅长表现薄衣贴体的造型，所谓"曹衣出水"。

张僧繇创造的新样大概是"骨气奇伟"，形像凹凸有很强的立体感。

周昉原本擅长绮罗人物，他以"妙创水月之体"而有"周家样"的专称。他和吴道子的淡设色不同，特别追求"彩色柔丽"，菩萨形象端严，在飞扬雄壮的"吴带当风"的映照下，"周家样"的"水月观音"尤为庄静明丽，所以能在强手林立的唐代佛画领域占有一席之地。

一般可以认为：曹仲达的"曹衣出水"式的"曹家样"，是西域风格下的第一次"汉化"结果；同样张僧繇的带有凹凸感的"张家样"则是"天竺画法"的进一步"汉化"，但两者都没有在"神"的方面"汉化"。吴道子的"吴家样"以其"意气而成"、"气韵雄壮"而契合盛唐社会风气，赢得"吴生独擅长"的名誉。

周昉后起，但创"水月观音"，"菩萨圆光及竹并是列整成色"，



在构图和造型上突破北朝诸式，使“菩萨”形像贴近世俗社会的生活情调，换言之，完全以汉文化的审美标准来创作佛教造像，“汉化”的佛教造像已经成熟了。

第三节 唐、五代的石窟造像

佛教造像在隋代的时候，除了以往一佛二菩萨的格局外，又流行阿难和迦叶两位大弟子的造像，而且在具体造像上，已不再注重过去瘦削严肃的特色，面庞和手足都开始趋于丰满，鼻梁略低而双耳下垂，神情亦以和善宽厚见长。只是由于隋代国祚短促，造像艺术的进一步“汉化”，只有在唐代才得以长足的发展。

佛教造像在唐代产生了“吴家样”和“周家样”，是唐代佛教造像艺术繁荣昌盛的反映。作为佛寺庙宇的造像，大都因为自然和人为的破坏，不复存在。只有在各地石窟中还保留着不少当时无数无名作者的作品，这些作品完整的反映了唐代造像艺术的成熟，同时，也提供了“吴家样”、“周家样”的底蕴由来。

一、莫高窟雕塑

敦煌处于唐代西北边陲地区，是唐代北方“丝绸之路”的必经处所，这里商贾云集，地方经济一时发达，佛教造像活动也随之进入高潮。

目前在敦煌莫高窟的唐代塑像尚存留近七百躯，莫高窟最大的塑像如九十六窟三十三公尺高的坐佛像，一三〇窟高二十三公尺的坐佛像都是唐代的鸿篇巨构，作为石胎泥塑，在国内也是罕见

的大型作品。

敦煌莫高窟彩塑的制作方法，是完全的中国传统泥塑匠的技法，除了小型泥塑外，一般泥塑都要先搭木架，如果造型有动态，如伸手屈臂，则木架亦要有相应的结构。

木架架好后，要在木架上抛挂竹丝、草杆，使木架周身都挂满这些短小的附件。然后用淘洗捶打过的粘土包裹上去，逐渐加厚，塑出躯干轮廓。

佛像头部的发髻则事先制有阴模，用粘土捺压成型取出后，像发套一样安放在头顶，边缘修整服贴。

手部因为动作丰富，往往也是单独制作后再塞入袖口粘合。

泥坯塑好后，表面加一层细泥，就要由装彩匠上彩，行话称“装銮”。

“装銮”首先要用白色打底，掺和胶汁量要适中，在白底上再按需要上色，底色上的装饰纹样最后描画，在用色上，凡金色亦是最后进行。整体修整一次即告结束。

唐代莫高窟的彩塑在题材上仍然有佛、菩萨、罗汉、天王、力士等。一佛二胁侍的形式虽然亦有，但更多的是一主尊佛二胁侍菩萨、供养菩萨、阿难，迦叶及天王、力士共同组成一铺，在成员队伍上逐渐形成完整的系列。

主尊佛的造像虽然还不像后来的规制那样严格，但毕竟作为主佛，不可以随意塑造。莫高窟的佛造像一般都有庄严、镇静、深沉慈祥的精神表现，多盘膝趺坐，作说法或召唤(接引)之势。只是因为彩塑十分追求“真实”的效果，佛像比例正确，体态丰润魁伟，结构契合人体，所以在感觉上，尚能和常人亲近。

如莫高窟三二八窟的坐佛，发式作螺结状，内左衽外加披肩，趺坐，面部整肃，神情专注，施说法手印。凛然庄严之中不乏可亲可敬。



唐代塑像最有特色的是“菩萨造像”，在当时，即有“菩萨如宫娃”、“释梵天女皆是齐公家伎写真”的说法，其实唐人追求写实，菩萨不但以“宫娃”为模特儿，即是塑工、画工认定某人形像后，皆可作为“菩萨”造型的依据，所以，《历代名画记》中才有吴道子也成为过菩萨面像的创作模特儿，所谓“千福寺：绕塔板上传法二十四弟子，画时菩萨现吴生貌”。

虽然菩萨本身无所谓“男”、“女”之别，但塑造菩萨的工匠还有“男”、“女”的概念，唐代的男菩萨一般有座像，梳高髻，面庞周正，弯眉细目，上下唇均画出弯曲飘洒的小胡须，神情谦和亲切。上身全裸，璎络臂钏多采用如意云头纹，单膝盘坐，一足落地，坐姿相当随意轻松。

莫高窟二〇五窟的菩萨，头部高髻及双臂均残，面部亦有破损，但微倾的头部和躯干，单膝盘足的动态却处处透露出优雅雍容的气度，结实匀称的肌肉饱含着旺盛的青春活力(图四十五)。

七九窟的坐姿菩萨，足部均外露，肌肤滋润丰腴，直身侧面，眉目舒展略带笑意，气质随和谦恭。

立姿菩萨在躯体造型上略加变化，特征是人体中轴线呈轻微的“S”形变化，使体态身段显得柔美娇媚。

一九四窟的菩萨着圆领长襦裙，发髻顶向后作分式，面部微前倾，细眉高挑，修目下垂，抿口略带笑意。虽然口唇部还描画了三撇小胡须，但整个身躯已明显女性化，皮肤白皙细腻，体态丰润雍和，尤其是神情温和高雅，有大家闺秀的风范(图四十六)。

女性菩萨的口唇部不描画胡须。

一九七窟的立姿菩萨面部圆润，淡扫蛾眉，睛如黑漆，红唇白肤，着左衽内衣，外披通肩衣，面容端庄秀丽，自信的神情之中不乏单纯心态，和四十五窟舍利弗(图四十七)一样，有涉世不深的少女风采。



一五九窟的立姿菩萨一手下垂，一手上举，头微倾，目光斜下视，嘴角微抿，唇部撅起，神情在庄严之中犹有一丝不以为然的意绪，尤为耐人寻味(图四十八)。

供养菩萨如唐代“宫娃”，认真虔敬而稚气未脱。

三八四窟的供养菩萨单膝跪在莲花台上，双手合十，举手胸前，头顶高髻，有红色发箍，上身裸露，仅横一披肩，腰佩摩尼珠带，下着红裙。

供养菩萨肌肤白皙丰腴，面部丰满，细目修眉，小口微收，目光略下垂，神情极为专注而稚气不减(图四十九)。

二十七窟的供养菩萨也是单膝盘坐莲台上，一手放膝上，一手屈肘支起，头偏右侧，似在注意外界发生的事情，目光中尚有某种期待之情，给一铺法相庄严的弘法场面多少注入了一些世俗的生活情绪(图五十)。

总的来说，唐代菩萨造像从初唐到盛唐，比例渐趋正确，造型由秀丽而至丰腴，躯干体型以女性为指归。袒胸露臂，眉目俊秀，唇小而嘴角略上翘，笑意微妙，尤以双目细长而灵动，神采灿然。

上彩装銮以真实衣饰为标准，衣着质地厚薄与肌肤结构相表里，有富丽堂皇又健康端庄的娴雅气度。

与菩萨造像的典丽之美相对映的是天王、力士的雄强有力的形象塑造。

天王梳高髻，或顶戎帽，均着盔甲，如四十五窟天王，一手叉腰，一手握拳，足下踏一小鬼(或者即是所谓“地神”)，浓眉圆目，宽胸束腰，正是唐朝将军威猛刚强的真实写照(图五十一)。

一九四窟的天王造像则与此不同，这位天王着锦衣锦裤，上佩护肩，挺胸凹肚而躯干略呈“S”型。脸型圆胖，眉毛粗壮，卷曲的胡须布满唇腮。细目舒展，口唇微启，笑意盈然，给人以宽厚和善而不乏刚强有力的性格感受。精神面貌完全不同于历来的天王造



像，可见唐人的造像并不拘泥于某一程式（图五十二）。

力士的地位低于天王，造像一般上身赤裸，着齐膝短裤，小腿双足外露，全身肌肉紧张，显示出粗犷有力的形象特点。

从北朝到唐代，迦叶和阿难的形像塑造变化较大。

北朝的迦叶造像以四三九窟的北魏迦叶像为代表（图五十三）。

迦叶着红色通肩长袍，一手置腹部，一手握成拳形，长袍遮掩中露出胸骨历历可数。颈细而青筋暴露，面部方正，细眉高扬，嘴角上翘，出于内心的笑意溢于形色之外。虽然瘦骨嶙峋，但精神状态极好，表现了迦叶在艰苦生活环境中，对“佛”的无限信赖和充足的自信力。

进入隋代的迦叶造像，在体态上基本保持着瘦弱的苦行僧特色，精神上依然达观自信。如四一九窟隋代迦叶造像，一手持钵，一手握拳置胸前，面部微仰，细眉大眼，而皱纹满布，表情恰如弘法中听到会心处的灿然一笑（图五十四）。

唐代的迦叶造像则是一副魁梧结实的壮年男子的造型，如二二〇窟的唐塑迦叶，嘴角略带笑意而双眉紧蹙，目光凝视，作沉思状，形像深沉朴实。同样，四十五窟的唐代迦叶又是络腮大胡，在沉静坚定的神情中犹有一股豪迈之气（图五十五）。

阿难在北朝至隋代都是年轻后生的造型，四二七窟的隋代阿难更有女性的秀美。而四十五窟的唐代阿难穿大襟锦服，斜披红袈裟，双手操起，放置腹前，双目略下视，嘴角一丝微妙的笑意，体现出含蓄温和的气质（图五十六、五十七）。

塑像的装銮上彩是决定塑像效果的关键，如前所述，唐代装銮追求写实风格，大处既有统调，精细之处亦不苟且，从盔甲结构到衣饰纹样均以现实为依据。

一般来说，菩萨服饰用色以红绿对比为主，以墨、白、金等色加

绘纹样。纹样多是唐代流行的小簇花样式,线条舒展自如,行笔流畅、色彩富丽灿烂如唐人自谓“章彩奇丽”。色彩极富表现力,一经组合运用,薄而轻柔的丝绸和厚而沉实的毛呢的质感均判然分明。

天王、力士造像的装銮以绿色为基调,略施红、黑、金色点缀修饰,色调趋于沉静,和造像的飞扬跋扈互为映照对比。

装銮匠人还负责造像面部的描绘。

菩萨面部的眉、眼,胡须在黑色底纹上,都用石绿复勾一次,下笔准确,一笔即就,不须修改,笔法甚为畅利。

而一九四窟那位宽厚可亲的唐代天王造像,满脸络腮浓须,线条勾勒有条不紊而疏密有致,卷曲自如,体现作者娴熟的笔法。

唐代的敦煌集中着来自内地和西域(包括印度)的众多彩塑匠、装銮匠。在佛教造像的样式上,固然不宜排除有西域、印度匠人带来的“粉本”,如四十五窟的舍利弗,头戴宽边斗篷帽,高鼻、小口薄唇,眉骨高耸,具有西域少数民族的形像因素;二〇五窟残损菩萨和三二〇窟的立姿菩萨,肤色着土红色,鼻弓高直而窄,也有南印度人的特点。

但是,唐代毕竟是当时的泱泱大国,唐代文化对当时周围国家、民族的吸引力是巨大的,大多数唐代造像都是完全的汉族面型体型,尤其是装銮上彩完成的锦衣图案,完全以唐代丝织印染物为标准,说明这些来自各地的工匠杂处混居,并共同创造着莫高窟佛教造像艺术的同时,在技法上是相互影响,互为补充的,而且在造像的形象审美趋向上,仍然是以唐代社会审美的主流为圭臬的。

盛唐之后的莫高窟彩塑,在造型上仍然遵循着从清臞之像向丰腴之体的方向发展,和唐代整个社会审美趣味的变化大体是相一致的。

但是,“物无美恶,过则为灾”,当丰腴的造型倾向一味发展,甚至达到丰肥的程度,就大大脱离了盛唐时代形成的那股高贵典雅



的大家风貌。特别是在造像精神刻画上不能继续深入,致使造像表情缺乏活力,就使五代时期莫高窟的佛教塑像有了相形见绌的不足。

二、附录:莫高窟壁画

莫高窟中每一个洞窟的设计是以塑像为中心,周边饰以壁画,以创造、烘托气氛。由于壁画的题材自成体系,构图完整,已经形成自己独立的时代风格。

唐代在莫高窟共创建洞窟二百四十七个,占莫高窟洞窟总数一半以上,可见,唐代洞窟的壁画面积也是相当可观的。

北朝最常见的壁画题材是本生故事,至隋代仍有若干表现,但从技法上看,本生故事的构图多用横向展开的连环画形式,而且开始注意在背景上作较为详细的描写,比起北朝同类题材的画面更为注意细节的交待处理,似乎说明,佛教故事的理解正在被不断深化。

经变故事在北朝壁画中表现有限,如北魏的莫高窟壁画也只有涅槃变、本行变和降魔变几种。

隋代的莫高窟壁画经变故事尚无大量增加,这和隋代立国时间短促有关,但经变故事在构图上已经开始复杂则是明显的事实。如第二九五窟的"涅槃变",涅槃的释氏横卧绳床,周围围满他的弟子,画面下方还有摩耶夫人和不能接受世尊圆寂事实而自焚的须跋多罗(Subhadra),其余诸弟子或牵衣槌胸,或拍头扯发,表现出极端痛苦的情绪,都是以往画面中所没有的。

唐代壁画以经变故事为主,经变的题材有多种,如净土变、维摩变、报恩经变、法华经变、天请问经变、弥勒变、金刚经变、华严经

变、金光明经变、本行经变、降魔变、涅槃变、楞迦经变等等。

每一“变”中含若干“品”，每个“品”都是一个完整独立的故事。

净土变中以“西方净土变”最流行。

西方净土变是净土宗的俗讲，净土变图是俗讲的绘画表现。

西方净土宗强调极乐的西方净土为归宿。认为：要取得往生西方净土的资格，可以作功德事，所谓“功德”，简单的是口念佛号：南无阿弥陀佛。

净土宗宣扬说，只要一念佛号，或作其他诸功德事，西方极乐净土的水池中就会生一朵莲花苞，作功德事的信徒将在其中往生。

这种“西土净土变”的依据是《阿弥陀经》，故又叫作“阿弥陀经变”。因为“阿弥陀”的意思又是“观无量寿佛”，所以还可以称作“观经变”。

“西方净土变”故事的美满结局是此俗讲的精彩之处，在壁画中往往加以刻意描写，所以出现“程式化”的构图。

一般的画面中心是坐在莲花座上的主尊佛，左右分列着观音、势至菩萨，供养菩萨和力士、护法天王等神界形象环绕在四周。

主佛的前方有伎乐天在载歌载舞，主佛的上方有诸多飞天在上下翱翔。

主佛的背景有高大瑰丽的楼阁建筑，画面下方多是莲花池，池中莲花朵朵，有的正在含苞开放，池岸边是菩提树和妙音鸟。

“西方净土变”的构图宏大严谨，基本上以对称为基本结构，在视觉上突出主尊佛的位置，比例上也以主尊佛最大，两侧的观音和势至菩萨稍小，护法天神及飞天则更小。这种位置安排和比例大小，从意识上说，是等级观念的反映，但从艺术上说，却也是构图的需要。

“西方净土变”的色彩富丽堂皇，大量运用红、绿对比，间杂以金、黑诸色，气氛是相当热烈的。极好的体现“极乐世界”的丰足和



谐的生活基调。

"西方净土变"和其他题材壁画一样,都是勾勒设色的画法,线条粗细一致而圆浑,行笔流畅而飞扬。

"西方净土变"画面两侧,往往还画有"十六观"和"未生怨"的连环画式的题材,画面简洁明了,和繁复富丽的"西方净土变"恰成鲜明对映。

"净土经变"除"西方净土变"外,还有"东方药师净土变",也是唐人欣赏的题材。

"东方药师净土变"的主尊佛是东方药师佛,左右分列的是日光菩萨和月光菩萨,此外,还有十二员药叉大将。

"东方药师净土变"的构图和"西方净土变"构图大致相同,都有宏大的场景,如其经文所云:

> 彼佛土……琉璃为地,金绳界道,城阙宫阁,轩窗罗网,皆七宝成。亦如西方极乐世界,等无差别。

但它所绘制的不少内容却与现实生活息息相关。如"经变"的两侧多有"九横死"和"十二愿",都是当时社会生活中最为人关心的内容:

"九横死"是药物误死、王法诛戮、耽淫贪酒而死、火烧死、水淹死、被兽咬死、坠崖死、饥渴死、尸鬼害死等。

"十二愿"则是十二种美好的愿望,诸如丰衣足食,无病无痛,有病得治,转女成男,解脱刑罚等等。

"东方药师净土变"主张信奉药师佛,就可以免除"九横死",获得"十二愿"。有的"东方药师净土变"在画面之外,还向观者提供药方数十种,可见它是相当讲究实际效果的。

"弥勒净土变"自从武则天执政之后,也是一度流行的经变故事。

"弥勒净土变"的构图和"西方净土变"基本相同,作为主尊佛

的弥勒佛左手扶膝，右手作说法印，画面下方有婆罗门拆塔的情节。

整个画面依次表现弥勒下生至出家得道，以及弥勒世界丰衣足食、路不拾遗，夜不闭户的和平安定的生活情景。

“法华经变”根据《妙法莲华经》的内容作画，共有二十八品，在“经变”中最宜于创作，尤其是其中第二十五品，即《普门品》，内容是宣传观音的三十二化身救十二大难的故事，常常被单独作为创作题材，说明“救苦救难观世音”的形象已经在当时深入人心。

“法华经变”把各个不相关联的内容按排在一个壁面上，相互之间用山丘、树木、流水作间隔。如四十五窟的“法华经变”中《普门品》，叙述观世音救十二大难的缘由，上部在左右两小列山丘环绕中，六名商人面对着三名执刀的强盗，地上放着已经卸下的驮子，丝绸财物堆在地上，画面上方红色作底上有大片榜题文字，其大意是：商旅在途中遇到强盗，“善男子勿得恐怖，汝等应当一心称观世音菩萨名号，是菩萨能以无畏施于众生。汝等若称名者，于此怨贼，当得解脱”。

后来，“众商人俱言：南无观世音菩萨，称其名故即得解脱”。

画面右下角山丘外是一牢狱，中有一愁眉不展的罪犯。狱门外有二人，榜题在其间，大意亦是如犯罪之人不断口念“南无观世音菩萨”也能得到及时解脱。

唐代经变中的“维摩变”相当流行，莫高窟中现可见到的“维摩变”就有三十多铺。

《维摩变》有三种译本，支谦译本共列出十四品：

一、佛国品；二、善权品；三、弟子品；四、菩萨品；五、诸法言品；六、不思议品；七、观人物品；八、如来种品；九、不二入品；十、香积佛品；十一、菩萨行品；十二、见阿闳佛品；十三、法供养品；十四、嘱累弥勒品。



罗什的译本是：

一、佛国品；二、方便品；三、弟子品；四、菩萨品；五、文殊师利问疾品；六、不思议品；七、观众生品；八、佛道品；九、入不二法门品；十、香积佛品；十一、菩萨行品；十二、见阿閦佛品；十三、法供养品；十四、嘱累品。

玄奘的译本又是：

一、序品；二、显不思议方便善巧品；三、声闻品；四、菩萨品；五、问疾品；六、不思议品；七、观有情品；八、菩提分品；九、不二法门品；十、香积佛品；十一、菩萨行品；十二、观如来品；十三、法供养品；十四、嘱累品。

据《维摩诘经》所说，维摩诘居士原是毗耶离大城的一位善知识者，又名净名居士。他为了让众人透彻了解佛理，现出疾病的形貌，吸引四方来客探问病情，也借此为题，弘法度众。

当世尊知道维摩的本意之后，准备派遣大弟子舍利弗等去向维摩问疾，舍利弗顾虑到维摩的辩才，自知不是对手，向世尊推托。

世尊又要弥勒菩萨去向维摩问疾，不料弥勒菩萨与众菩萨也都以同样的原因推辞不去。

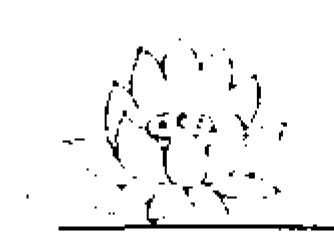
以上情况都是《维摩变》中《弟子品》和《菩萨品》中的内容。

当佛问到文殊师利时，文殊虽然知道维摩“深达实相之理，善为说法”，还是遵命前往。

文殊师利在佛弟子中也是一位辩才，以智慧第一。这次去探望维摩，必定会有一场精深的佛理辩说，因此诸菩萨弟子、释梵天王等成千上万的人都跟随文殊师利到维摩居住的毗耶离城。

这一场论辩内容就是《不思议品》、《入不二法门品》所叙述的部分。

唐代《维摩变》壁画，都以《问疾品》为表现中心，围绕“问疾”而概括其他诸品的相关内容，使画面人物众多、情节丰富，构图饱满。



画面中维摩与文殊对坐，在他们四周，围满了随从文殊而来的菩萨、天王，和人世间的国王、大臣等。

维摩诘的上方，现出三个师子座，这是《不思议品》中所说：

尔时，长者维摩诘问文殊师利："仁者，游于无量千万亿阿僧祇国，何等佛土有好上妙功德成就师子之座。"文殊师利言："居士，东方度三十六恒河沙国，有世界名须弥相，其佛号须弥灯王。今现在彼佛身长八万四千由旬，其师子座高八万四千由旬，严饰第一。"

于是长者维摩诘，现神通力，即时彼佛遣三万二千师子座，高广严净，来入维摩诘室，诸菩萨大弟子释梵四天王等昔所未见。其室广博悉皆包容三万二千师子座，无所妨碍，于毗耶离城及阎浮提四天下，亦不迫迮，悉见如故。

在维摩诘之前，有一持钵菩萨，单膝下跪于床榻前，这又是《香积品》中的内容：

于是香积如来，以满钵香饭一切香具与化菩萨……化菩萨既受钵饭，与诸大人俱承佛圣旨及维摩诘化，须臾从彼已来在维摩诘舍。

在维摩诘身后，还有一小身维摩诘，是《见阿闳佛品》的故事：

是时，大众渴仰，欲见妙乐世界阿闳如来，及其大人……。于是维摩诘菩萨自念：吾当止此师子座不起，为现妙乐世界铁围山川，溪谷江湖河海州域，须弥众山明冥，日月星宿，龙神天宫梵宫，及众菩萨弟子具足，国邑墟聚人民君王、阿闳如来及其道树所坐莲华，其于十方施作佛事，及其三重宝阶，从阎浮提至忉利宫，其阶忉利诸天所，以下阎浮提礼佛拜谒供事闻法，阎浮提人，亦缘其阶上忉利宫，天人相见如是无数德好之乐，从妙乐世界上至第二十四阿迦腻吒天又断取来供养入此忍界，使一切众两得相见。维摩诘念欲喜众会，即如其像正受三昧而为神



足，居诸众前于师子座，以右掌接妙乐世界来入忍土。

可见，这尊小像正是维摩诘“入于三昧”的“断取妙喜世界”时的幻相。

维摩居士与文殊菩萨之间，还有一位拈花天女，这个情节在《观众生品》中：

> 时，维摩诘室内有一天女，见诸大人，闻所说法，便现其身，即以天华(花)散诸菩萨大弟子上。
>
> 华至诸菩萨，即皆堕落。至大弟子便着不堕，一切弟子神力去华，不能令去。
>
> 尔时，天问舍利弗：何故去华？
>
> 答曰：此华不如法，是以去之。
>
> 天曰：勿谓此华为不如法，所以者何？是华无所分别，仁者自生分别想耳，若于佛法出家，有所分别，为不如法。若无所分别，是则如法。观诸菩萨华不着者，已断一切分别想故。譬如人畏时，非人得其便，如是弟子畏生死故，色声香味触得其便也。已离畏者，一切五欲无能为也，结习未尽，华着身耳，结习尽者，华不着也。

在文殊菩萨身旁有一位比丘，就是这位“结习未尽，华着身耳”的大弟子舍利弗。

维摩诘在家修行，能言善辩而聪慧过人，具大神力而折服文殊师利。这个故事自东晋以来就开始受到士人欣赏，尤其是其雄辩的才能深受倡清谈的文人推崇，在文人士夫范围内，维摩居士是被引为知己的。

“维摩变”的构图主要部分画维摩居士凭几坐在榻上，和前来问候的文殊师利遥遥相对。这个构图在当时是有粉本的，和“净土变”的构图也有粉本一样，都有一个基本程式。

基本程式确定后，具体的描绘则按各个画师的不同水准，在形

貌(开相)造型及笔法表现、形色处理诸方面都会有各自的特点,因此出现同一种题材,基本程式相近的情况下,维摩居士的形像有大同小异的现象。

第二二〇窟和一〇三窟都有唐代“维摩变”的壁画(图五十八、五十九)。

从造型上说,两者基本动态相同,都是坐榻上,一膝支起,左手抱膝,右手执麈尾,上身略前倾,蹙眉张口作辩说状。

但在细节上看,双方又有不同,二二〇窟的维摩诘执麈尾的手,食指与小指伸开;而一〇三窟的维摩诘执麈尾的手是食指与中指伸开;细审之下,双方精神状态的表现也有微妙的差别。二二〇窟的维摩居士眼珠圆而突出,眉尖聚蹙较紧,一副口若悬河的神态之外,尚有咄咄逼人的架势。

相比之下,一〇三窟的维摩居士目光深沉,眉头虽蹙,但较舒散,精神安详自信,是一种侃侃而谈,从容不迫的情态,形象表现相当含蓄。

在表现技法上,双方亦有很大的差异。

二二〇窟的壁画以色彩为主,其画法过程是先用墨线勾出轮廓,然后沿轮廓线条赋色,在衣服内袖口、帷布等部分,先沿线条赋深色,在相近部分赋浅色,或上白色,趁颜色未干之际,在深浅色交接处涂刷多道,使色彩出现深浅的变化。

人物面部先在额口、上眼睑、鼻梁及下颔处赋浅肤色,再在其余部分赋重肤色,双颊处轻染朱色,再加渲染,使之色调润和。五官轮廓在赋色完毕后复勾勒一次,用朱色点唇。

由于色彩有深浅的转换,物象也就出现了一定的凹凸感觉。

一〇三窟的“维摩变”又是另一种画法。就是基本上以线描为主,局部赋色。就维摩居士的形象来看,似乎只是原来粉本的再现,墨色基本以淡墨、重墨为主,五官中只有眉、目、鼻孔三处用浓



墨。双手局部用重墨在淡墨基础上略加提醒。

赋色部分只是维摩的绿色凭几和身披的红色长袍。

在莫高窟壁画中,也有一些画面只完成了“草图”,而未加赋色,即如一〇三窟“维摩诘”的上方帷幕亦有线条勾出的狮子和祥云,上下红色均已涂满,惟独留下了奔驰的狮子。

同样,维摩诘所坐的榻几也基本上完成了赋色,只有面部及内襟服装及双手、双足还是“白描”,有可能这也是一幅没有完成赋色的作品(按照民间画工行业规矩,画面中不甚重要部分的色彩由徒弟,或由经验不足的匠人完成,主要人物的开相和上色都要由师傅动手。)

但从已完成赋色的部分看,如维摩诘身上披着的红袍,衣折线条已经重新勾过,用色是“平涂”,没有渲染的因素,仅此而言,其画法应该是勾线平涂。

一般来说,唐代经变壁画对气氛渲染十分重视,人物的精神活动是重点表现对象,这一点在一五八窟的“涅槃变”画面上表现也很突出。

一五八窟“涅槃变”着重表现了众弟子面对世尊的圆寂而不能接受,从而引发种种痛苦的举动。

画面左侧一组五人,中间一人张口大号,高举双手,作扑向世尊的动作,他的左右各有一人拉扯住他的前胸,前方一人伸出双手亦作阻拦状,后一人自扯胸襟,一手握拳上举,全都是一副悲痛欲绝的形象。

画面右侧有一人执长剑自刺前胸,他上方有一人双手各执一匕首,亦刺入自己的胸口。他们的上左方又有一人一手扯着自己的耳朵,一手拿着匕首划割。这些疯狂的自残动作,都是表现众信徒在极端的精神重创之下,不能自己的下意识行为,从而渲染了画面悲惨的气氛(图六十)。

和前代“涅槃变”不同的是，画面左侧那组悲恸欲绝的人群前方，有一位盘坐在地上的僧人，他双目微闭，一手扶膝，一手扶住耳背，作沉思状。

这位僧人应当是须跋多罗，据《长阿含经》卷四记载，他原是婆罗门学者，在释迦临圆寂前曾听最后一次弘法，也是释迦的最后一名弟子。一五八窟“涅槃变”的须跋多罗神态安定，对周围众弟子的号啕之声似乎充耳不闻，还沉浸在对所听佛法的回味之中。

构图中的这种细节安排，说明唐代壁画作者对具体经变的内容十分熟悉，并且善于利用某些细节，加强对人物内心活动的刻画，从而使画面形象丰富生动，更好的凸现画面气氛。

经变图的故事是完整的，壁画作者能够撷取整个故事内容中的若干个关键情节，加以表现，这样既使画面构图简洁明了，又使情节的衔接紧凑。

如“弥勒变”壁画，依据的是《观弥勒菩萨上生兜率天经》，说弥勒当往生兜率天，即弥勒净土。弥勒菩萨曾把转轮圣王赠送的七宝台施舍给婆罗门，但婆罗门众却拆毁七宝台，瓜分一净。弥勒菩萨看到完好的七宝台转眼间不复存在，由此悟得一切皆“无”的真谛，于是在华林园龙华树下得道成佛。

唐代的“弥勒变”在画面下方画婆罗门众拆毁七宝台，抓住了促使弥勒菩萨重新深思而得道的重要细节，在构图上就起着画龙点睛的作用。

此外，八十五窟的《报恩经变·恶友品》故事曲折复杂，大意是说善友、恶友兄弟二人外出寻宝。恶友为了把哥哥善友寻得的摩尼宝珠占为己有，趁其不备，刺瞎他的双目，抢走宝珠，在作国王的父亲面前谎称其兄已死。

但善友并没有死，从此靠弹筝谋生。在利师跋国，善友遇到了自幼订亲的公主。公主听到筝声，不能舍离，最后不顾父亲反对，



嫁给善友,但此时她并不知丈夫就是善友。后来当她知道他的真实身份后,他的双目都恢复了视力,而恶友得到恶报,被系入狱。善友夫妇归国后,重新得到宝珠,用宝珠的法力,使国家人民都富足安康。

壁画作者选择故事中的典型情节,加以扼要的榜文说明来概述故事过程。

八十五窟的《恶友品》用近似写意的笔法画两人对坐,迎面坐者是善友,对面坐着的是利师跋国公主。造型都是用寥寥几笔淡墨线条勾出轮廓,善友上衣湖兰色,缀以绿色襟带袖口;公主头顶紫红花冠,上衣紫红,缀以湖兰袖口。远处背景是两棵浓荫大树,色调极为清幽(图六十一)。

画面构图并不复杂,但寥寥数笔却极富表现力,把初次相遇的公主通过听筝而与善友逐渐发生的内心情感的交流沟通委婉含蓄的表达出来,使画面产生浪漫的抒情气氛,从而具有浓郁的生活气息。

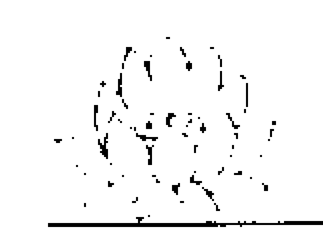
唐代莫高窟壁画中还流行单身的菩萨像,造型都是体态优美,身材匀称,面容端丽可人,神情温和大度。

代表作品有七十一窟的"思惟菩萨"(图六十二)。屈膝盘坐在莲花座上的菩萨一手支腿,一手放置面下,柳眉高挑,目含春风,似乎是在佛法的沉思之中突然有所悟得而发生的会心一笑,表情相当和美。

而一四八窟的"思惟菩萨"相对简率一些,但凝神静思的神气十分充足。

唐代的"供养菩萨"亦极优美,二二〇窟有一尊小供养菩萨,双腿跪在莲花座上,双手上捧宝莲花,肤色赭红色,眉弓高,鼻梁笔直,有南印度人的体貌(图六十三)。

这尊供养菩萨神情自然虔敬,用圆浑略呈短弧形的线条勾勒



肌肤轮廓，使形象骨肉停匀，而有丰润俊美之态，充满青春活力。

唐代壁画的“飞天”形象是活泼灵动的。

飞天，又名“香神”，有人以为即“乾闼婆”（Gandharva），是八部众之一的乐神，广泛出现在壁画中。从北朝壁画中开始出现，直到唐代壁画，其形象、动态都有不断改善的趋向。

北魏时期的飞天往往只有一条飘带，多数为侧坐或俯飞的动态，面部均为所谓“小字脸”。

隋代的飞天飘带增加，以俯飞动态为多，面部清瘦，部分飞天还蓄有小须。

初唐之时，飞天的飘带加长，带子增加，卷舒自如，富于变化。动势除俯飞外，又有直升、倒飞等多种，面部趋向丰满，眉清目秀，神采盎然。

盛唐的飞天“吴带当风”的飘动感极强，动姿又增加坐式背向飞行，立式倒向飞行及横向飞行，以至二人同飞，互为呼应的处理，脸型丰满，眉目修长，身材娇美，体态灵活，手持花朵、或乐器法物，种类不一而足，且有手中不持一物，而举手作抛散状，俗称“天女散花”。

中唐及至晚唐、五代，飞天的飘带又开始趋于短小，飘动感亦由盛唐的强趋于弱，体态渐大，不够灵动，神气淡化，不复盛唐洋洋大观。

唐代壁画中“供养人”题材也是引人注目的。

供养人都是实有其人的现实人物，出钱资财以修建洞窟之后，再把自己的像画在墙壁上，洞窟内的所有造像都是他们“供养”，也是他们的一份“功德”。

供养人像在北朝时期一般只有几寸高，到唐代渐渐拔高到数尺，直至与生人等身。

供养人像因为是现实的人物描写，所以衣冠服饰都不同于造



像的衣饰，而具有时代的特征。三二九窟唐代供养人坐像，是一位年青妇女，跪坐在地毡上，双手放置膝上，上身着白色圆领衫，袖口窄细，下身着长襦裙。又眉粗长，细目小口，面庞丰圆略施胭脂，神态安详镇静(图六十四)。

乐庭瓌一家供养像在一三〇窟，乐庭瓌头戴软脚幞头，穿圆领长袍，腰带上插着一把朝笏，手执香炉，表明是贵族身份。身后是他的子嗣，衣着华美，态度也是虔敬不苟的。

另一组是乐庭瓌夫人率领眷属的供养人群像。

乐夫人太原王氏梳高髻，花钿累累，穿长襦裙，披肩衣，足穿花冠鞋。面庞圆润，神情肃然，有富贵雍容的气度。女眷们的服饰均极华美，色彩艳丽，都是“秾丽丰肥之态”。

乐庭瓌一家是达官贵人，供养像也大许多，小的与生人相仿佛，大的则高八九尺。

唐代供养人像也出现了宏大的场面描写，一五六窟《张议潮出行图》表现唐宣宗大中五年(851)的归义军节度使，敦煌郡守张议潮的出行情景，洞窟开凿人是张议潮的侄子张淮深。

《张议潮夫妇出行图》高一百二十公分，长一千六百四十公分，画面上下是骑兵队列，中间是张氏夫妇及近侍们的车骑，全部画面有人物二百五十七人，车乘相接，徐疾相间，场面相当宏大(图六十五)。

唐朝末年已经出现的经变故事《牢度叉斗圣变》在五代时期流行开来。

牢度叉是外道六师的代表，他们反对释迦牟尼佛的弟子舍利弗和“给孤独长者”建立精舍，要求相互斗法，以输赢决定能否建精舍。于是双方登上高座开始斗法，结果自然是外道六师大败，都出家皈依佛法，精舍也建立了。

壁画中的构图十分丰富，情节表现紧凑，斗法场景热烈，引人

入胜。而某些动态描绘亦相当精采，夸张而不失真实，在五代时期的大型壁画中是难得的上乘之作。

五代时期的供养人像是莫高窟最大的供养人像。这就是九十八窟的于阗国王李圣天及其后曹氏的供养立像。

主要供养人于阗国王高近三米，比例基本正确。头戴华冠，一手执香炉，一手拈花，腰佩拳形把手的长剑，身材伟岸，面目和善，神情相当温和。前方榜题上书："大朝大宝于阗国大圣大明天子"，表明了供养人非凡的身份(图六十六)。

五代供养人造像规格庞大，但衣饰细部交待清楚而不紊乱，设色雅致而不艳浮，行笔沉稳而不失流利，说明五代时期的壁画艺术虽然比起盛唐，已是强弩之末，在精神塑造上趋于平淡，但就描绘基本功力而言，仍然是有相当基础的。

三、龙门奉先寺石刻造像

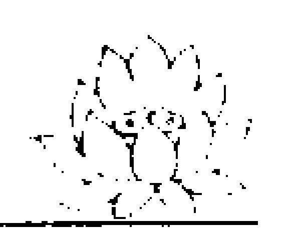
隋代开国皇帝杨坚自幼就受到佛教的熏陶，所以隋代三十七年中，迎藏舍利，兴建佛塔寺院等大规模佛教活动并不少。

初唐李世民把道教地位提高到佛教之上，但并未大规模镇压佛教，甚至朝廷还赞助了玄奘法师在长安的译经活动。

贞观二十三年(649)唐太宗逝世，高宗李治即位，到显庆五年(660)武则天参与政事，情况就不同了。

天授元年(690)，僧法明上《大云经》，说武则天是弥勒佛投胎下凡，应取代李氏而为阎浮提主。武则天命朝廷刻印此经颁行天下，佛教地位得到空前提高。对隋代以来的造像活动起了推波助澜的作用。

隋代在洛阳龙门石窟的造像有大业十二年(616)在宾阳中洞、



南洞附近的小龛像，还没有专门另开的洞窟造像。

初唐的龙门石窟造像也大都是利用前代已经开成的洞窟，在洞窟中寻找空隙之地，经营位置，雕凿造像。后来的“供养主”越来越多，可利用的空余之地也越来越少，“见缝插针”雕凿造像的结果，是一座洞窟的地面也雕上了纹样，真正出现“雕缋满眼”的情景。

唐代在龙门石窟的造像，及开凿洞窟的前后顺序，按手头的材料，大体是：

贞观十一年(637)刘太妃在破窟西壁开龛造像。

贞观十五年(641)豫章公主、岑文本在宾阳南洞南壁开龛造像。

贞观十六年(642)石坦妃继续在宾阳南洞南壁开龛造像。

贞观二十年(646)张世祖在莲花洞外口南侧开龛造像。

永徽元年(650)高宗继位到显庆五年(660)，高宗头重目眩，武则天始参与朝政，而龙门石窟造像即将进入昌盛时期。

咸亨四年(673)十一月七日，西京法海寺僧惠简造“惠简洞”，南壁洞口的题字是：“奉为皇帝、皇后、太子、周王敬造弥勒像一龛，二菩萨、神王等，并德成就，伏愿皇帝圣花无穷，殿下诸王福延万代。”

在此之前，则有麟德二年(665)王玄策在宾阳南洞西壁开龛造像；乾封元年(666)司列主事许大德在莲花洞开龛造像；首尾相继只是一年，可见造像活动日趋频繁。

此后，仪凤三年(678)有比丘在清明寺开龛造像；调露元年(679)始置大奉先寺。调露二年(680)万佛洞完工，处贞造弥勒佛五百躯；永隆二年(681)万佛洞外南壁比丘尼真智造像。连续四年，都有大型造像活动。只有永隆二年至垂拱二年(686)相隔五年才有薛国公史夫人在火烧洞开龛造像，算是时间相隔较长的了。

唐玄宗执政，虽然压抑了佛教的发展，但龙门造像活动事实上并没有停止。

如开元三年(715)有韦利器在老洞口为超度其母亡魂而开龛造像。

开元五年(717)双窑外侧亦有新开天尊像一铺。

开元八年(720)礼部员外郎张九龄撰《牛氏像龛碑》,现存于奉先寺北壁。

开元十八年(820)高力士等为玄宗祈福,于奉先寺北壁开龛造像。

从开元十八年后至玄宗朝结束,新的开龛造像活动几乎没有了。

然后是安史之乱,龙门石窟的造像活动完全停顿。

直到贞元七年(791),有户部卢徵在伊水东岸的东山万佛沟崖口开龛造像。

到五代,只有后梁乾化三年(915)李琮在莲花洞口开龛造像,余无继作。而龙门造像的昌盛历史也似乎结束了。

从隋到唐五代的龙门石窟造像在艺术特征方面也有一个流变发展的过程。

隋代宾阳南洞北壁的梁佩仁造像龛,作于大业十二年(616),主尊佛释迦牟尼佛,左右各有一胁侍菩萨。主尊佛座台基下龛外侧有破残的护法狮子。

这个像龛虽然较小,雕刻不是很精细,但造像面庞圆满,体型较为丰腴,和北魏时期流行的造像体态已经有了明显的差别。

初唐贞观年间的造像风格和它当时其他艺术一样,都未脱尽前朝影响,潜溪寺的主尊佛及胁侍菩萨的造像,和宾阳南洞西壁主尊佛的造像基本相近,从面相特征到雕刻样式都是同一类型。主尊佛面容皆丰满,发髻、衣饰几近雷同。但衣褶线条都是以凸出的线条表现,和北朝时候多弯曲平行的阴线条大相径庭。

潜溪寺右胁侍的大势至菩萨体型饱满,面容端庄,略带思索意



味。手势亲切自然，已经具有后来唐代菩萨造型中所谓“世俗”的情调。

大势至菩萨的衣饰法相仅前胸一串金勾宝珠项链，下垂相交于腹前法轮；发髻中央缀以宝珠，和武周时期的璎珞满身菩萨形象有所不同。

武则天赞助的奉先寺是龙门石窟中最大的造像作品。

奉先寺的始建时间、完成时间，在奉先寺大像龛《河洛上都龙门山之阳大卢舍那像龛记碑》有所说明：

> 大唐高宗天皇大帝之所建也。佛身通光座高八十五尺、二菩萨七十尺。迦叶、阿难、金刚、神王各高五十尺。
>
> 粤以咸亨三年壬申之岁四月一日，皇后武氏助脂粉钱二万贯。奉敕检校僧西京实际寺善导禅师、法海寺主惠暕法师、大使司农寺卿韦机、副使东面监、上柱国樊玄则、支料匠李君瓒、成仁威、姚师积等。至上元二年乙亥十二月三十日毕功。

咸亨壬申三年，即672年，上元乙亥二年，即675年，显然以三年时间完成这项大工程是不可能的。

其实细审碑文，奉先寺是高宗所建，因此是武则天参政前的事情。

武则天永徽五年(654)被高宗召入宫为昭仪，第二年立为皇后，显庆五年(660)开始参与政事。

按照这个过程，奉先寺大像龛可能在660年以前就已经动工，碑文中所谓“粤以咸亨壬申三年”，是指“到了咸亨壬申三年”，可能是工程经费不够，到了这一年，武则天才捐赠脂粉钱促其完成。

该碑又云：

> 调露元年己卯八月十五日，奉敕于大像南置大奉先寺……至二年正月十五日大帝书额，前后别度僧一十六人，并戒行精勤、住持为务。

调露元年己卯，即 679 年，二年即 680 年，一年多时间就已经完成了寺院建筑工程。如果从石刻造像完工的上元二年乙亥到奉命建大奉先寺的调露元年，中间相隔的三年也许是石刻完成后的清理工作。

又据《旧唐书·五行志》的记载：开元“十年二月四日，伊水泛涨，毁都城南龙门天竺奉先寺”，可见当时在一年时间里完成的木构件寺院建筑，其质量是不怎么好的。

奉先寺大卢舍那佛像龛，位置在龙门西山南部山腰，东西进深约三十九米，南北宽约三十四米。大卢舍那佛居中，左右向外排列菩萨，神王、力士等八尊造像。

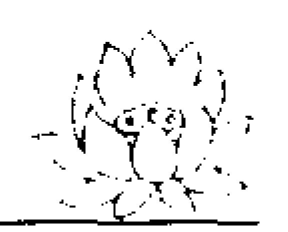
主尊佛卢舍那佛像通高十七点一四米，头顶高髻至下颔高四米，耳高一点九米(图六十七)。

卢舍那佛取结跏趺坐的形式，头顶螺结，身披袈裟，丰颐秀目，微带笑意，整个造型手法是简约的。而卢舍那佛的背光则以繁复的火焰纹为饰，跃动活泼的纹样衬托出卢舍那佛沉着安定的态势，暗示主尊佛所有的自信力。

“卢舍那”是光明普照的报身如来佛，武则天取名“曌”，也是光辉满天的意思。从这点来看，卢舍那佛也就是武则天本人的理想化身。

卢舍那佛的左右侍立着迦叶、阿难两位弟子，阿难的头部已有损毁，迦叶双眉弯曲，定睛凝神，口唇紧抿，严肃庄严的神情中尚含一股稚气。左右胁侍着文殊、普贤菩萨头戴云纹冠，身披缨珞挂饰，面相饱满，神色端庄，气派雍容华贵。

南壁的金刚、南方增长天王损毁严重，北壁北方多闻天王身披甲胄，右手托塔，左手叉腰，一腿直立，一脚抬起，下踏地神。多闻天王双眉微蹙，眼神下视，面部威严有加。他的外侧是力士，上身赤裸，面部多皱纹，双目圆睁，口微张，神情颇为凶恶(图六十八)。



各尊造像的个性特点十分鲜明，卢舍那佛的慈祥庄严、迦叶的天真而严肃、胁侍的文殊、普贤菩萨的端庄华贵、北方多闻天王的威风凛凛和金刚力士的凶悍有力，都令人一望而能感受。

奉先寺是摩崖造像，卢舍那佛等造像都是自然采光，在造像设计之前，已经考虑了礼佛者的感受，实际上，整个大像龛的置陈布势都是以礼佛者的宗教感受为中心而展开的。

每个礼佛者拾级而上之后首先遇见的是横眉怒目的金刚力士，其次是威风的护法天王，这两尊雕像以其外在的气势威摄着人们的虔敬心理。

礼佛者继续前行，看到的是端庄肃立的菩萨，温和的面容令人心境稍为轻快。待到礼佛者在长方形的池子跪下拜佛，昂首望去，正和卢舍那佛下垂的目光相接触，看到那庄严不可侵犯的面庞，亲切而自信的目光，更使人深感到佛法无边了。

奉先寺大像龛的设计和制作都是成功的，礼佛者最后的跪拜点也是整个设计的视觉标准点，在这个位置所能感受到的宗教气氛最为浓郁。同时，大像龛的自然采光，又要考虑到在不同角度，甚至在风雨阴晴诸不同的天气情况下，都要能体现出佛法的庄严。主尊佛卢舍那佛被安排在面东的摩崖上，光照量最大，因而也最易突出其形像，加上设计时有意识地加大了头部的比例，也加强了主尊佛给礼佛者以深沉博大的艺术感染力。

略早于奉先寺大像龛完工的惠简洞中的主尊弥勒佛，他的左胁侍菩萨的头部已不存，但残留的身体结构已注意到胸、腹、腿三部分的曲线起伏变化，胸部微倾，腹部微凸，显得体态轻盈，风韵十足。

这种风格的作品还有永隆二年(681)万佛洞外南壁的菩萨造像。

万佛洞位于龙门西山中部，洞呈方形平顶，分内外龛，内龛高



五百八十公分，深六百五十公分，宽五百九十公分；外龛深二百二十公分，宽四百九十公分。

内龛南北两壁是满壁的小千佛，总数有一万五千尊，万佛洞命名由此而来。

万佛洞的主尊佛位于后室正壁，供奉为阿弥陀佛。两侧分列二弟子、二菩萨、二天王和二供养人，窟门外两侧是二力士。造像的排列和大奉先寺基本相同。

万佛寺洞外南壁有一位许州仪凤寺比丘尼真智捐修的菩萨造像，头部上部已毁，只残留着鼻头以下部分，而丰腴的面庞依然可以想见。菩萨左手执麈尾，右手提净瓶，头略左偏，双肩、腰、腿之间形成略有微妙曲线变化的轮廓，相当优美，给人以含蓄端庄的感受。

这尊菩萨像高只有八十五公分，不似万佛洞主佛及菩萨的高大，而且，万佛洞的建造者是高宗、武后等贵族，而这尊菩萨像的供养者只是一个普通的比丘尼。可见在唐代，优秀的石刻造像工匠是相当多的。

从大像龛的力士裸露着的上身，可以看出当时的石刻工匠对肌肉组织结构已经具有相当的艺术概括能力，万佛洞主佛座下的托重力士和洞口北侧力士及极南洞洞口外南侧的力士像都是通过外裸的紧张暴露的筋肉来表现其超人的力量和刚强剽悍的气势。

正如同佛教壁画在重大或主要的题材方面都有“粉本”一样，在唐代石刻造像中，多多少少也有一些“底样”，其结果，是逐渐形成某一固定的格式，于是有“程式化”的趋向，在力士之类造像的肌肉表现方面，这种“程式化”的趋向是存在的。

其次，在窟龛的形制方面也同样出现了一定的“程式化”，奉先寺卢舍那等九尊造像的组合排列位置基本上也是这个时期中的标准程式之一。



“程式化”本身是艺术技巧达到一定高度的产物，是艺术形式逐渐形成流派的反映。从北魏的一佛二胁侍为一铺的“程式”发展到唐代，其间由于种种社会及佛教本身的流派消长诸因素，终于又出现新的九尊佛、十一尊佛为一铺的“新程式”。

新的程式形成后，旧有的程式不会消失，只是从原先的艺术形式的主流地位退居为非主流地位而已。而造像艺术也因为新的程式不断出现，旧有的程式被不断克服而日益丰富和繁荣。

一般说，龙门石窟的主尊佛像中，阿弥陀佛的题材越来越多，其原因直接来自西方净土宗的社会活动和社会影响。阿弥陀佛的造像大都是着通肩大衣或对襟长袍，面像方正，双目垂视，眉弯鼻直，神情都是沉稳含蓄，慈祥和平的。

而一般菩萨、天王、力士和罗汉的形像则有相对鲜明的个性表现，现实生活中的将军、役夫，无不可以成为天王、力士的模特儿，唯因此，才能使其充满强烈的生活感受。

安史之乱后，龙门石窟的造像活动不复旧观，只有东山万佛沟崖口的贞元七年(791)的观音造像，尚称佳作，身体比例大致合乎比例，体态丰腴有过，衣带垂落，神情略有冷寂清静之概。

龙门全部洞窟有二千一百个之多，唐代开凿的洞窟有一千七百六十个，有文字纪年的洞窟共四百七十个。按照通行的“大窟”标准，即洞窟后室长、宽、高均超过三米者为“大窟”，在一米至三米之间的称作“小窟”，一米以内者称作“小龛”，唐代开凿的大窟数量不少。

在考古学界，把龙门的唐代造像从佛座及服饰方面分为三个时期，第一期指太宗到高宗；第二期是武则天执政时期；第三期是玄宗到德宗，最晚是贞元七年。

按照上述标准，佛座的变化是：

第一期佛座形式有两种，一种方座，一种圆座。方座有两种，

一为方座，另一为束腰方座。

圆座，主要是圆莲座，即仰覆莲座。莲瓣是单瓣翘尖，宽而短。

第二期也是方、圆两种，方座：八角束腰方座，圆座为束腰仰覆圆莲座，以圆座为典型。这期的晚期，束腰部分加珠形装饰，凸箍，出现座基且有座基加高趋势。莲瓣成双圆，单圆翘角（宝装），突出立体感。

第三期佛座简单化，束腰仰覆莲圆座，装饰少，莲瓣也是。变化最多的是武则天时代。龙门造像的盛期，唐代造像的代表是武则天时期，从佛座发展过程看有以下几个趋势：

第一，束腰化，束腰部分日渐复杂。

第二，圆座化。

第三，莲花的普遍使用，出现有梗莲花等，这与阿弥陀净土信仰有很大关系。

服饰的变化以佛、菩萨为例，变化规律是：

佛的衣服变化比较单纯，第一期双领下垂大衣为主，第二期通肩大衣为主，第三期只有通肩大衣一种。

菩萨装：

第一期上身着内衣——僧祇支，少数斜披络腋。

第二期上身斜披络腋。

第三期多袒上身。

披巾：

第一期横过胸膜之间两道。

第二期自两肩垂体侧，双手牵动飞扬，即垂体侧牵巾式。

第三期同第二期。大裙下摆第一期比较齐平；第二期中间开衩，两角尖长；第三期基本同第二期。

此外：

手势变化是比较突出的。



佛像：

第一期说法印，一手贴身斜举胸前，一手下放置于体侧或抚膝。

第二期除说法印外，新出现降魔印。一手直举胸前，一手抚膝。

第三期以降魔印为主。

菩萨手势：

第一期一手贴身斜举，一手下放，立执宝瓶。

第二期一手上举外扬，一手下放或牵巾，或横执宝瓶。

第三期手中持各种法器。多臂观音形象出现，这是密宗化的具体表现。

又有：

面相线条：

第一期佛、菩萨面相方圆，颈部刻出三道纹，身体僵硬，很少有曲线。

第二期丰满适度，婀娜多姿，姿态自由，线条较突出，舒展、曲线美，有动韵。

第三期有清秀感，身体曲线有滞重感。已失神韵。（引自《佛教石窟考古概要》，1993年文物出版社）

如果从佛教在唐代的发展历史来看，龙门石窟造像的不同题材的出现和当时流行的宗派有直接的关系。

龙门石窟造像先后受到三阶教、净土宗、华严宗和密宗、禅宗的规范。其中三阶教中的地藏造像主要出现在初唐至高宗时期，晚唐几乎消失。

净土宗里主要是西方净土和兜率净土，供奉的主尊佛分别是阿弥陀佛和弥勒佛，随着历史的进展，阿弥陀净土的影响又要大些。



武则天和高宗修建奉先寺,供奉卢舍那佛,这是华严宗的主尊佛。本来净土宗造像从三尊到九尊不等,而九尊像又是净土宗石窟的主要排列方式,当华严宗流行的时候,其造像的排列样式是从已经流行的诸种样式中择优而用,于是有了奉先寺卢舍那佛等九尊造像的排列。

龙门的密宗造像,据考古界的调查报告有六处,它们是:擂鼓台南洞的大日如来;擂鼓台北洞的佛、菩萨;擂鼓台北洞窟楣上的观音;万佛沟的千手千眼观音龛和观音洞;擂鼓台院的大日如来二尊。

在这些造像中发现有不少纪年题记,它们是:擂鼓台刘云洞窟楣左方题记:“天授三年三月八日”。

擂鼓台北洞北侧上方小龛题记:“大足元年三月八日”。

北侧上方另一小龛题记:“长安元年四月八日”。

擂鼓台北洞窟楣北端还有一则近年发现的题记:“弟子朝议郎行内侍省内谒公诸□,刘合山为合家平安及先世眷属、法界众生敬造救苦观世音菩萨像一躯,以开元六年十月十五日建立。”

上述纪年以天授三年(692)为最早,其次是大足元年(701)、长安元年(701)和开元六年(718)。

总的来说,在高宗、武后执政的当时,也是佛教各流派自由发展的时期,长安和洛阳,尤其是洛阳一地,因为武则天的原因,而一度经济、文化相当昌盛。虽然净土宗、华严宗、禅宗的发展和普及最为迅速,但其他的流派也并非没有立足之地,一些流派的首座经师于是来到洛阳,寻求机遇,以图发展。

开元四年,密宗大师善无畏来到长安,开元八年,金刚智到达洛阳。之后,善无畏在开元十二年也来到洛阳,在洛阳福先寺译出密宗《大日经》,金刚智则译出《金刚顶经》,并且建立曼荼罗灌顶道场以弘扬密宗。一般认为,在此之后,中国密宗才正式形成。



但从上述“天授三年”的纪年题记来看，洛阳地区的密宗活动在善无畏、金刚智来此地之前已经在民间开始了。因此留下的造像也是中国佛教密宗造像中最早的作品。

唐代龙门密宗造像都是摩崖凿龛，一龛一尊造像，只有擂鼓台北洞是三佛二菩萨。

密宗造像主要是大日如来，梵语称摩诃毗卢遮那佛，和四臂观音、八臂观音及千手千眼观音。

不过，此时的密宗造像题材既不多，造型样式亦并不复杂。

擂鼓台南洞的大日如来坐像高二一五公分，结跏趺坐，下为方形须弥座，座高八十六公分。

据调查报告称：此尊像是在清朝末年从附近寺庙迁来，原来并非此窟中原物。只是从该造像的形式上看，应是天授至开元年间的作品。

主尊大日如来戴高云冠，冠上雕饰忍冬、莲花纹，面相略呈“用”字型，左手平展五指，掌心向上放在足心上，右手掌心向下抚右膝。

擂鼓台北洞的主尊佛亦是大日如来，身高二四五公分，已经残损。座高九十公分。残存的面部可见螺髻高冠而已，其余如南壁、北壁的大佛均剥损严重，或竟不存，无法窥其原貌。

但仅此数例亦可见大日如来造像不外是着右袒，或圆领菩萨装，头戴高冠，有螺髻，双臂皆圆润，且饰以臂钏、璎珞、项链皆备。神情端庄肃穆。

此外，擂鼓台北洞正壁和左右壁上雕有十六尊莲花菩萨，上身裸露，肩披长巾，下身着长裙，头戴宝花冠，神情各异不相雷同。

前壁南北两侧各有八臂观音和四臂观音一尊，雕凿方法是以深浮雕形式雕出双臂观音，然后再和观音身后相连的石壁上用浅浮雕形式刻出其余数臂。

千手千眼观音立像位于万佛沟里北壁朝南的石龛中，龛高二四〇公分，宽一七一公分，深三十五公分。龛内只有一尊观音立像，裸露的上身披挂着华美的璎珞，自双肩垂下的长巾下垂于身体两侧，下着长裙覆脚。菩萨正额之中刻一目，躯干上共雕出十二只手臂，分布是身前六臂，身侧六臂。十二臂皆戴钏饰，身躯周围的壁面上刻有众多的小手臂，手掌展开，掌心均有一眼。

像这种把深浮雕，甚至圆雕作出主尊造像，再在主尊像身后周围用浅浮雕手法雕出其余的"千手千眼"，是龙门唐代密宗造像最普遍采用的形式。

所以，万佛沟高平郡王洞东侧下方断崖上的观音龛，高一三三公分，宽一五八公分，深一四〇公分。虽然窟内尊像不存，东壁壁面上只留有深雕断裂的手臂和呈放射状的浅浮雕千手千眼，但据此亦可知这里原也是一尊千手千眼观音造像。

隋唐两代佛教流派纷起，当各个派系的佛教在大张旗鼓弘法的同时，也渐渐有了整理师承传授的系统需要，在禅宗来说，尤为其注力。

在隋代的响堂山造像中已经出现了大住圣窟的《传法圣师图》。此图位于大住圣窟门的内侧，自上至下分六层，每层刻四人，共二十四人(图六十九)。

每层四人又分左右两组，每组两人，相对拥坐。两组之间用山石或花卉相隔。人物形像的下层即是铭文，内容是注明上列人物的姓名、国籍、身份和传法谱系等。

二十四位传法圣人从迦叶、阿难开首，到第二十四位传人师子比丘。

唐代龙门石窟的擂鼓台中洞中亦有开元年间的二十五祖谱系相传的形像，除了增加了一位夜奢比丘之外，其余与此相同。

严格地说，这幅《传法圣师图》的创作手法是沿袭着汉代画像

石、南北朝石刻线画的传统而来的，采用的是“剔底阴刻”的样式，把形像轮廓之外的石面铲去，平底；在留出的形像平面上用阴刻线条走刀刻出人物五官、衣褶及山石、器物、花卉的结构。因为形像之外的石面已经铲去，所以形像平面略高出底面，似有一点浅浮雕的意味。

从这里也可以明白：佛教艺术固然有不少从西域、包括印度带来的技法因素，但对于中国原有的艺术造型方法，也并不排斥，仍然是加以援用的。

四、寺院石刻造像

唐代大型佛教造像主要在河南洛阳附近，其次就是四川地区。

成都乐山摩崖弥勒像依山就势凿成，足下是三江汇合之处，自然景观甚为壮丽。在雕刻手法上不取精细一路，这是因为四川的巨型石刻追求的是和大自然融为一体，高山峻岭和汹涌澎湃的江水已经令人生景仰之情，石刻造像则取其大要，更能体现出佛法的博大精深(图七十、七十一)。

唐代佛教造像除了石窟寺所供奉者外，更多的则散落在各地寺院，供人膜拜。

就石刻而言，唐代相当多的石刻造像表现了工匠精湛的技艺，说明唐代雕刻工艺的基本水准是相当高的。

例如和贞观十三年(639)《如来坐像》(图七十二)相类的咸亨三年(672)《裴居俭造释迦像》，高一〇三公分。释迦佛坐方台座上，一手扶膝，一手抬起，作说法手势。释迦佛内着右袒衣，外着通肩衣，体格宽厚，面相丰润略具方圆，眉目舒展，微含笑意，神态沉着从容。

下垂的衣褶线条自然柔和，疏密有致，既有一定质感，又契合身体结构。考虑到坐像放置的高度都在人们跪拜时的视平线之上，所以释迦佛的膝部及扶膝手腕的厚度加大，向上抬起，虽然不合常规下的比例结构关系，但却完全符合礼拜敬奉者的视觉感受。

可见雕刻工匠独运的匠心。

山西荣和文化馆保存的《贾元封等八人造释迦像》，高二一四公分，开元二十五年(737)的作品。

这是一尊独立的释迦佛立像，释迦佛站在仰覆莲座上，座下正面有长篇铭刻，其余两面各有小坐佛四尊，雕刻较为粗简。

释迦佛的右手已残，左手抬起放置腰前，握住束带，上身右袒，面庞丰润有度，眉弯曲舒展，鼻梁高窄，作举目远望之态，在唐代主尊佛造像中殊不多见。

相对来说，陕西地区佛教造像的大型之作虽然不多，但作为一般寺院供奉的造像，也鲜明的反映了唐代典雅华贵的风貌。

陕西彬县西十公里山岩有大佛寺石窟，这里原有佛、菩萨造像近百尊，最大的佛造像连座高二十四米，是唐代贞观四年(630)的作品。

大佛短平髻，内服右袒，外着通肩长袍，左手抚膝，右手掌朝外抬起，无名指前倾。形体魁伟宽厚，背光蔓草，火焰纹中浮雕小坐佛，焰火灵动活泼，坐佛则沉稳安定(图七十三)。

大佛面部五官轮廓线条整饬富于装饰性，右眉通联作一平面，眉中间以圆刀走线，上下眼睑弧线流畅，内眼角用双复线处理，鼻直而饱满，口唇亦以双复线刻出，嘴角微上翘，唇部突出，方面大颐，下颔丰满，耳垂中心有穿孔。眼部有眼白、眼珠，黑白分明，目光深沉，在唐代造像中，表现了严谨的工艺规范(图七十四)。

同窟胁侍菩萨头戴花冠，面相丰腴，黑眉高挑，大眼黝黑，颇见神采。彬县位于唐代“丝绸之路”，外来文化频繁，造像中所隐含的



西域情调可能是渊源有自的(图七十五)。

西安北郊唐大明宫遗址出土的一尊菩萨残躯立像,用汉白玉雕凿而成,同样作品还有山西太谷白城村广化寺出土的汉白玉雕菩萨像,都是唐代开元年前后的杰作(图七十六)。

造像除了颈部有一圈项链外,帔巾自左肩斜下绕至腰部、腹部脐眼外露,裙带相结,薄体长裙落地。体型修长,腹部凸出,腰肢轻微扭动,整体轮廓围绕中轴线从双肩到腹部再到下肢,适成“S”型曲线,动态含蓄娇柔,体态婀娜多姿。

雕刻手法极为简约,衣褶随肌体结构起伏妥贴,线条疏密有致,流畅飘洒,富于节奏感。而汉白玉的质地对丰润细腻的肌体和轻薄柔软的丝帛帔巾的质感均有充分的表现。整个形象修长健美,堪称唐代石刻菩萨的典范之作。

第四章　汉化佛教造像的世俗化发展

佛教及其造像艺术经过唐代高宗、武后的全力倡导，到开元、天宝之际，外来的佛教完全“汉化”，成为汉族的佛教和汉族的佛教造像艺术。

就唐代的造像风格来说，典雅端庄是其主流，灿烂富丽是其特色，这也是唐代社会审美主流的反映，无疑问地，这一主流是带有贵族的审美情调的。

北宋立国后，采取“只看文章，不论门第”的科举方针，促使大批出身平民的子弟通过科举进入朝廷，形成艺术审美层次上的文人士大夫群。他们和贵族的追求富丽堂皇的审美意识不同，更主张含蓄平和，天真自然的格调。

同时，宋代市民阶层扩大，增加了佛教的新信徒。同样，作为市民的信徒也会把自己的生活审美趣味有意无意地影响到佛教艺术活动中来。

这样，我们看到，宋代以降的石窟造像就数量上说不如唐代那样众多，但在石刻造像或彩塑佛像上的精神表现，却更注意于生活趣味的展示。



第一节 宋代北方石窟造像

北宋石窟在地区分布上不广，近代以来在陕西北部黄陵至延安一线发现一批宋代石窟，却是富有特色的当代雕塑艺术作品之一。

这些石窟主要分布地点和创作年代及造像作者的姓名，是：

黄陵千佛寺石窟，位于黄陵县西四十公里的双龙镇附近，面临沮水。石窟内宽约九米，深约八米，窟门过道长约四米。造像有年代题名的是“绍圣三年(1096)”，“镌佛人：介端”；“政和五年(1115)”，“作佛人：鄜州介端，男介元，弟介子用，弟介政。”并有题诗句云：“四合山行如抱曲，为僧凿洞苍岩壁；勤劳不辍二十年，佛像才成莹赛玉。”

从绍圣三年上溯二十年，可知造像开始于宋熙宁九年(1076)。

富县石泓寺石窟，位于富县城西六十公里处，共七窟。其中第二窟的年代题记是“宋开宝二年(969)”；作为主窟第六窟，有造像三千余尊，有年代题记：“金皇统元年(1141)”。“(金)贞元二年(1154)”。

富县阁子头寺石窟，位于富县城南约十五公里处，开窟题记是：“政和二年(1112)”。

子长县北钟山石窟位于县城东北一公里的北钟山麓，窟内有明代立碑的碑记：“治平四年(1067)佛人张行者偕石工王信辈之所凿焉”。

延安万佛洞位于延安旧城东门外清凉山麓，下临延河。造像有题记：“元丰年(1078—1085)造”等等。

和唐代相比，这些石窟造像并没有出现多少新的题材，但在一

些原有的传统题材表现上,却有不少以前所未曾有过的构思。

例如:“涅槃变”是北朝至唐代盛行不衰的表现对象,艺术处理上一般都是众弟子面对主尊的圆寂而表现出的痛苦,着重在呼天抢地般的动态塑造上。

相较而言,富县阁子头寺石窟的佛涅槃造像、黄陵千佛寺石窟的佛涅槃造像(图七十七),围绕卧佛的众弟子没有举手投足,或持刀自残的动态。大部分弟子的神情是哀伤而能自制,或以手扶额,或以手掩目,即如黄陵窟顶一缕祥云护持的摩耶夫人也只是俯首掩面饮泣而已。

佛床前有三位弟子,中间一弟子一手撑地,瘫坐在地上,呈半昏迷之状。他的身后有一弟子跪扶着他的双肩;他的前面有年略长的一位弟子,弯腰作护持状。

这位瘫倒在地的弟子应是须跋多罗。

在唐代同题材的艺术表现中,须跋多罗是安详而略有所得的思索状,借以反衬诸弟子痛不欲生的状况,且表达出释迦之“道”的奥妙之处。

但宋人似乎以为身为释迦最后一位弟子,不该对主尊的圆寂无动于衷,“道”固然奥妙无上,但“情”却不能绝无。所以,当这位婆罗门出身的须跋多罗在有感于释迦最后的弘法之际,释迦却突然离去,对刚刚接触到的妙言要道,且决定皈依的须跋多罗来说,不啻晴天霹雳——他只有昏厥了。

这固然是宋人以“世俗”的目光来揣测须跋多罗的“应该发生的事情”,但作为艺术构思,却是突破了前人的藩篱。

陕北地区造像中的主尊佛的塑造,相当注意神情动态的互应,创造和谐的氛围。

黄陵千佛寺石窟右壁有一尊高约三米的药师佛,左手持一大钵,右手拇指、无名指和小指相压,食指、中指并列直指。内着右袒



服，外加通肩长袍，赤足，各踩一莲座。

持钵手臂下方有七层宝塔一座，塔下有两位并肩而立的儿童。右边的儿童抬首仰视药师佛，左边的儿童双手合十，侧面注视身旁的伙伴(图七十八)。儿童形象极为写实，造型亦相当准确。动态自然而稚气十足。药师佛体格壮大，低首含笑，与儿童相呼应，场面充满亲切随和的生活气息。

石窟寺中还有一组“说法”的造像。

主尊佛释迦高坐莲台上，莲台安放在床上。他的下方左右排满了听法的众弟子。大多数侍立，只有右侧有二弟子跪坐。

众弟子手中各持法器，大部分弟子面部朝向释迦佛，右侧一只护法狮子，闭口昂首，也似在恭听弘法。

释迦佛作说法手印，头部取侧面，目光下视，与持幡旗诸弟子的目光相接。床下左侧有三位弟子作旁视它物，或交头接耳状，也使这类传统的说法造像在肃静专注的气氛之外，增加了一丝轻快的意味。

千佛寺石窟前壁右侧又有十方立佛，十位立佛一字排开，皆赤足踏祥云之上，“开相”大同小异，衣式至少有三种：右袒、通肩、圆领长袍。或持法器，或作手印，互不相同。

十位立佛分左右两列，左列立佛面部一律右向，右列立佛面部一律左向，互为相向，如亲朋好友的聚会，个个如沐春风，亲近自然，没有了唐代立佛的庄严，却有了浓厚的常人之情。

菩萨的造像在宋代已经普遍注重衣饰的装扮。子长县北钟山石窟佛坛上一尊坐式菩萨，头发向上作高髻，四周长发披下覆肩，插满花钿。双肩长帔巾交缠花结披下，璎珞从项上垂至正胸落下，长裙覆盖双足。长帔巾垂落莲座，散挂在莲花瓣上。

菩萨面型方长，修眉细目，高鼻小口，右手扶膝，左手背放左膝上。腰背端直，略作前倾，是一幅凝神思索的样子。

衣饰之外,宋代菩萨造型还普遍出现半倚坐的形式,上身斜倚,右手撑立台座。右脚垂下,左腿屈膝放台座上。左手腕放膝上,手掌垂下,是一种相当轻松散漫的坐姿(图七十九)。

在延安万佛洞石窟第一窟东壁上也有这样一位半倚坐的菩萨,插着柳枝的净水瓶闲置在她身旁龛内石上。菩萨衣冠华饰,倾首斜视地面,神情专注之中不乏好奇的意味,而轻松的坐姿,又仿佛暗示她从长时间的参悟趺坐状态中刚刚得到一点解脱(图八十)。

延安万佛洞石窟第一窟左右上部各雕一龛,左为文殊菩萨,右为普贤菩萨,都采取半倚坐的姿态,至于各自的坐骑狮子和白象,则缩小形体刻在主人的身旁。二位菩萨轻松自如的坐式基本一致,都是头戴宝冠,璎珞满身,一副华贵气息,但神情却有微妙不同。

文殊菩萨眉目平正,直鼻小口,容貌颇为清秀,神情犹有亲切之感。而普贤菩萨略昂首,细眉弯目,口角微下撇,容貌端正而神情颇有几分自傲之气(图八十一)。

子长县北钟山石窟大窟的十尊供养菩萨分上下两列,每列五人,面相神情近似,而动态不一,或高下呼应,或左右相倾,气氛轻松欢快,俨然是宋代少女春游踏青的真实写照(图八十二)。

罗汉像在宋代石刻中也比较普遍,也都无例外的具有浓郁的人情意味。

子长县北钟山石窟大窟有八位罗汉并排坐像。右起第四位头戴风帽,趺坐,手作禅定印,双目微闭,眉尖微蹙,似是面壁达摩的形像。

两侧七位罗汉或支额,或抬脚,坐姿各不相同,均随意自如。面部均朝前略倾,目光下视,笑意盈盈,似乎面前一桩有趣的事物牵动着他们的情思。气氛轻快,不乏恢谐之意。

罗汉面部表情刻画细腻,互有差异。如右侧第二座罗汉,额上



四道皱纹和双目粗深的鱼尾纹,略瘪的双唇,都显示其有着丰富的生活阅历。因此之故,他对眼前的事物,只流露出微微的笑意,内心的喜悦之情表达得十分含蓄(图八十三)。

另一侧一尊罗汉上身前倾,似欲从座位上站起,而眉弯目笑,张口抬手之态又是一番欢呼雀跃的情状,令人如闻其声(图八十四)。

此外,富县直罗塔有三座圆雕罗汉坐像,均是印度人面型。其中头戴风帽者似是达摩,他高额深目,鼻肥大,口侈而下颌突出,目光炯炯,神态安详自若(图八十五)。

另一尊罗汉座下浮雕一翻腾于波涛之中的蛟龙,第三尊罗汉身旁则有一兽。这种布局,和苏轼《应梦罗汉记》中记述有元丰四年(1081)歧亭庙中的阿罗汉相近,那一尊罗汉是左龙右虎。可能是后世所谓十七降龙罗汉迦叶尊者、十八伏虎罗汉弥勒尊者(《秘殿珠林续编》第四册《贯休补卢楞伽十八应真册后题颂》)的滥觞。那位"降龙"罗汉比例略有欠缺,但矜持之情溢于眉眼之间;至于趺坐的"伏虎"罗汉上身挺直,侧首回顾,又是一副沉着自信的神态了(图八十六、八十七)。

陕北地区的宋代石刻造像的雕凿技法亦见特色,用刀极为概括,形象简洁生动。

富县阁子头寺石窟窟外道旁有一尊无头的佛坐像,残留的左手抚左膝,双腿直放座前莲花台上,如善跏趺坐。衣纹垂落转折自然,线条平扁,宽窄有度。平刀和圆刀交替使用,线条或整饬,或圆润,手法洗练(图八十八)。

同样,上述富县直罗塔三尊罗汉坐像、子长县北钟山石窟大窟的菩萨残像、黄陵千佛寺石窟的十方立佛等作品也都是大刀阔斧的风格,刀法运用自如,形象简约,体现出雕刻工匠娴熟的技艺。

陕北石刻造像虽然是石雕作品,但仍然要装彩,色彩以红、黄、绿为主,色调热烈艳丽。佛与菩萨面部流行橙中偏黄色调,当时称

作“佛妆”。“有女夭夭称细娘,珍珠络髻面涂黄;南人见怪疑为瘴,墨吏矜夸是佛妆”。说出了宋辽对峙之际,北方民间女子仿效佛教造像的装彩。由此可以想见,宋辽时期,佛教艺术和民间审美活动之间有着密切的互为引发,互为制约的关系,这也是促使造像艺术不断“世俗化”的一个原因。

第二节　宋代四川地区石窟造像

唐末五代的时候,中原地区又起狼烟,四川地区因其独特的地理形势,社会相对平静,文化艺术活动比较繁荣昌盛。

佛教在四川地区早有传播,佛教艺术的发展也有悠久的基础,加上从金牛道——自汉中勉县至广元、昭化、剑阁、武连驿,继续南下至绵阳、成都——入川和由江南溯江而上入川的,自南朝以来就存在的水陆通道,也在一定程度上为四川地区石刻造像艺术的发展提供了滋养。

所以,当中原地区石窟艺术日见式微的时候,四川地区的造像艺术却方兴未艾,大有兴旺发达的景像。

南朝时候的四川地区在佛教信仰上,和江南地区相同,都流行无量寿佛和弥勒佛的“西方三圣”。据考古材料证明,最早的着褒衣博带的无量寿佛和弥勒佛尊像就是成都北原茂县(今茂汶羌族自治县)出土的齐永明元年(483)的作品。

南朝至隋唐,四川石窟造像随着交通要道的延伸而时有雕凿。如自陕入川的金牛道上有广元千佛岩和皇泽寺;沿米仓古栈道上则有巴中石窟,纪年题记云“唐祎扈从僖宗入蜀,经此镌龛”,证明也是由中原入川的产物,在造像艺术上多少带有中原佛教艺术的成份。



完全显示四川当地文化特色的石窟造像艺术在重庆大足、安岳、资中、潼南一带的所谓“川中石窟区”。

潼南石窟造像开始于隋代开皇(581—600)、大业(605—617)年间。从大中八年(854)至大中十一年(857)均有续作。而潼南大佛则是在咸通至广明年间(860—880)始凿,北宋末又有重修。

安岳石窟的前山以五代作品为多,后山有北宋圆觉洞和西方三圣窟,时间分别是庆历四年(1044)和元祐二年(1099)至大观元年(1107)(图八十九)。

资中石窟的造像以盛唐到五代时期作品为多,其中北岩造像以五代时期为主,山下造像大致是晚唐大中、咸通、乾符年间(847—879)的作品。

西岩造像有晚唐、五代、北宋作品,以五代造像最多。

东岩主要是北宋大佛造像。

南岩造像盛于晚唐,而垮石岩大佛又是唐会昌五年(845)九月开始的造像,正是中原正式灭法的第一年。

重庆大足石窟主要指北山和宝顶两处。

北山石刻洞窟编号共有二百九十个龛窟,尊像近万尊。主要造像集中在佛湾地段,全长五百米。最早开凿始于晚唐景福元年(892)经五代至两宋,前后历时二百五十余年。

考古界把北山石窟中造像题材出现的先后数量,划分成三个时期,按照这种分类,第一期造像题材以释迦佛、三世佛、西方三圣、阿弥陀佛与地藏菩萨、观音菩萨合龛、观音菩萨与地藏菩萨合龛、胁侍菩萨、大势至菩萨、月光菩萨、如意轮菩萨、千手千眼观音、毗沙门天王及西方净土变等为主。

这一期造像的纪年题记分别是:乾宁二年(895)、“敬造救苦观音菩萨、地藏菩萨一龛,右为故何七娘镌造,为愿成此功德,早生西方,受诸快乐。乾宁三年(896)九月二十三日,设斋表赞毕。检校



司空守昌州刺史王宗靖造。”

还有：

“敬造观音菩萨一身，比丘尼惠志造，奉报十方施主。乾宁三年五月十六日设斋表庆讫，永为供养，小师敬修，小师法进。”

“敬造如意轮菩萨一龛，都典座僧明悟奉为拾□□施主镌造。乾宁四年(897)三月□日，设斋表赞讫，小师道添。”

“光化二年(899)七月二十六日。”

上述年代证明第一期年代在晚唐时期。其题材特点是密宗造像数量颇多。

从佛、菩萨等形象的具体特征而言，考古界作了如下的统计资料：

“佛　螺髻较高，有的头发呈水波纹状。面相丰圆，颈稍粗短，臂胛略肥，眼睑较厚，眼角小，鼻翼与嘴宽度大体相等。着褒衣博带式或圆领袈裟。仅第十二号龛释迦佛袒露右臂和胸部，坐于龙头背椅上，其余均有衣饰蔽体，少有袒露。本期佛的衣褶较少飘垂于莲台前。

“菩萨　观音、大势至菩萨等皆头戴高花冠，大部分站立，少数为坐像。面型宽而短，下颏丰圆饱满。着天衣，不露臂乳，腹前垂宽饰带，帔巾压肘后下垂。整个衣裙轻薄似纱，隐隐透出躯体轮廓。地藏像有站坐两式。站像为秃头，坐像戴冠。多手捧宝珠，少手持锡杖。

“飞天　数量较多，约占本期窟龛的百分之四十左右。主要刻于宝盖两侧及龛顶。胸饰璎珞少许，有的有火焰头光。体态丰满，手捧供物或持乐器。整个身体多被祥云环绕。

“其他造像，本期第三、五号龛的毗沙门天王戴高方冠，着七宝庄严金刚甲胄，腰佩刀，身躯硕壮，怒目圆睁，威武逼人。金刚力士像在本期出现不多，在龛内的位置也不显著。但造型英武，如第五



十一号窟外两侧门柱前的力士，袒胸赤足，肌肉突出，仅有短裙贴体，披帛飞扬。

"这期的供养人像较少，多刻于龛外左右门楣下或龛内两侧壁。

"宝座

"本期佛座主要以如意轮莲花座为主，其次为八角束腰须弥座和金刚座。座基部分除有的刻扁形莲花外，无其他纹样装饰。

"装饰图案

"本期佛像多有阴刻火焰纹桃形背光和火焰纹圆形头光。菩萨则有火焰纹圆形头光。较特别的是第三、五号龛毗沙门天王肩后饰有火焰纹牛角形头光，第十号龛释迦佛左右迦叶、阿难的头光作锯齿形放射状。

"本期佛、菩萨头上方的宝盖有两种形式：一种为垂莲圆形，浅浮雕于龛顶，饰有莲瓣和几何纹；一种为方形和八角形，高浮雕于龛顶，宝盖沿皆满布璎珞，装饰性强，雕刻精细。"（见《文物》一九八八年八期黎方银、王熙祥文《大足北山佛湾石窟的分期》下引文同，不注。）

第二期造像的纪年题记较多，有：

"建造日光菩萨、月光菩萨一龛，永为供养。永平三年(913)九月十四日追斋赞讫"；

"敬造地藏菩萨一身，右衙第三军散帅将种审能，为三男希言被贼伤，敬造上件功德，早生西方，见佛闻法。以永平五年(915)四月四日因终七斋表赞讫，永为供养"；

"（前蜀）乾德四年(922)十二月十六日……杨宗厚等敬造大威德炽盛光佛并九曜像共一龛，永为供养"。

"敬镌造地藏菩萨一龛，右弟子于彦璋、邓知进并奉为外□任师礼发心造上件功德，以希眷属宁泰，□□增荣。以广政三年

(940)十二月四日修斋表庆讫,永为瞻敬";

"时以广政十七年(954)太岁甲寅二月丙午朔十一日丙辰,设斋表赞讫,永为瞻敬";

"广政十八年(955)岁次乙卯□月□日赞讫,永为供养"等等。时代在五代前,后蜀时期。

第二期造像在题材上的显著变化,是第一期较多的观音、观音地藏合龛更为流行。观音类型造像又增加了水月观音、日月观音、不空羂索观音。

此外,大威德炽盛光佛、不动明王、十方佛、千佛、地藏、十六罗汉、药师变和陀罗尼经幢都是新出现的题材,而西方三圣、三世佛、阿弥陀佛、日、月光菩萨和千手观音等造像随着二期向三期的推近趋于减少。

第二期　造像资料情况是:

"佛　较第一期无大变化,只是面相较显清秀,颈稍长。有的作随意坐式。衣褶更多下垂至莲台。

"菩萨　面相较前期清瘦,眼梢稍向上挑起,神情更丰富。坐姿由前期单一的全跏坐发展为半跏坐或游戏坐。胸部仍显丰满,胸前璎珞渐趋繁缛精细,但衣纹却出现厚重之感。

"本期地藏像多为坐像,头戴披风,几乎全着'和尚装'。无论坐像或站像,皆手持锡杖,或左手持珠,右手持锡杖,单独捧珠的很少,与前期有所不同。

"飞天　比第一期减少,约占本期龛窟的百分之二十左右。除继续刻于宝盖两侧及左右侧壁外,有的还雕于龛门楣上。本期飞天的体形不大,略显修长;腰部转折较大,体态轻盈。但由于飘带较短,又为云气所托,加之受到龛窟空间位置的限制,因而动势稍嫌不足。

"其他造像　本期没有出现天王、金刚、力士。神将主要是药



师变中着盔甲、踏祥云的十二药叉。

“供养人像在本期出现较多,但像很小,多处于龛左右下部。

“本期特有的陀罗尼经幢雕刻精美,均为八面柱形,幢顶与龛顶相连,幢底八角基座由四力士扛抬。幢身由上到下分别为蟠龙、佛顶尊胜陀罗尼经文、八角飞檐、彩云、坐佛、八叶莲瓣檐、八角亭阁、莲花等。

“宝座　本期宝座有二式。一种是束腰须弥座和金刚座,尤以须弥座最为突出。

“另一种是束腰莲花圆基座,在座基上饰镂空云层花纹或其他纹样,这在前后期均未出现。

“本期少见如意轮莲花座。

“装饰图案　本期佛的背光和头光仍为阴刻火焰形,菩萨的头光主要为阴刻圆形。龛顶上的宝盖多为垂莲形,仅浅刻莲瓣纹,装饰性较第一期明显减弱。”

第三期是北山湾造像最主要的时期,题材变化特点是观音种类繁多,不但一、二期出现过的观音此期依然流行,而且还盛行玉印观音,净瓶观音、数珠手观音、如意珠观音、宝珠观音及十三观音变相、释迦胁侍观音等(图九十)。

相对而言,一度流行的观音地藏合龛像、药师变、地藏像等都大大减少。

新出现的题材亦有不少,如毗卢佛龛、华严三圣龛、二佛坐龛、七佛龛、孔雀明王窟、诃利帝母龛、弥勒下生经变窟、摩利支天女龛、十三观音变相龛、地藏与志公、泗洲和尚合龛等。

有关造像形像特征的资料统计,是:

“佛　面相长圆,嘴角下垂,口形较小。均由嘴角边,或头顶部,或背光中,或宝盖上飞出两道,或四道毫光,绕数圈后横贯龛顶达于龛外;有的圆圈内刻佛像或天宫楼阁。

“菩萨　基本上全着通肩广袖长服，面肌丰盈，眼细长，嘴角略后收，长颈，削肩，胸腹平。多肃立或端坐，体态略显呆板。项后蝴蝶结的翅长而明显。宽大的衣褶较多飘散于莲座下，衣饰有厚重之感。

“飞天　数量较少，且大多残毁不全。体态、动势、雕刻技法均与前二期大同，但没有飘动的云朵和饰带衬托，略显呆滞。

“其他造像　本期金刚像较多，主要刻于窟的左右壁。在窟内的位置和形体较前两期突出，表现的形式更为多样。如第一三三号窟两侧壁的金刚，为一头四臂或二头六臂；铠甲甲片或呈人字、井字形，或呈菊花、田字形；手持斧、鞭、剑、矛、宝镜、罥索，或捧风火轮、执钺，挥刀、举锏等。

“本期的供养人像颇值得注意，主要位于龛窟内壁转角处或两侧壁及菩萨左右。男女老少皆有，或着宫服，双手拱揖；或头挽高髻，身披彩带；或梳双环高髻，双手捧物。

“第一四九号窟内壁左侧男供养人像着宽袖直领服，戴直角幞头。

“此外，第一一八、一一九、一二〇、一三三号龛主像左侧的善财像均为长者形像，与前两期不同。

“宝座　本期菩萨的宝座主要是束腰高方座和束腰须弥座，在某些座基上刻有云纹和其他纹样。

“佛的宝座是束腰圆形莲花座，在圆形基座上饰蟠龙、狮子、乐伎等。

“前两期常见的金刚座在本期少见。

“装饰图案　本期佛、菩萨的头（光）、身光以阴刻圆形为主，少数有火焰纹。宝盖不多，有圆形和阴刻莲瓣形两种，装饰极简单。相反，本期菩萨装饰性极强，第一三六号窟中的数珠手观音、日月观音、玉印观音、如意珠观音及第一八〇号窟中坐的观音像，均全



身饰华带、披璎珞，头戴由各种宝珠、纹饰组成的精美花冠，这种繁缛的装饰是本期所独有的。

“此外，第一三三号龛后壁上、第一一三号龛门楣上雕有山形水波装饰，第一四九号窟下部阴刻卷草带状纹以及山形图案，也是本期装饰上的特点。”

第三期造像的纪年题记有：

“遂发心就北□镌造观音菩萨一龛，大观三年(1109)正月彩绘毕”；

“□门前令弟子邓惟明，妆普见一身供养，乞愿一家安乐。政和六年(1116)十一月□□弟子邓惟明”；

“丙午岁(1126)伏元俊、男世能镌此一身”；

“本州匠人伏元俊、男世能镌弥勒泗洲大圣，时丙午岁题”；

“奉直大夫知军州事任宗易同恭人杜氏、发心镌造妆銮如意轮观自在菩萨一龛，永为一方瞻仰。祈乞□□□□，干戈永息。时建炎二年(1128)四月”；

“壬戌绍兴十二年(1142)仲冬二十九日题”；

“时以丙寅绍兴十六年(1146)季冬十二日，表赞庆讫”，等等。

可见，作为北山石刻中的主要作品，正是北宋末到南宋初期这段时间内完成的。

北山石窟造像的雕刻手法是相当细腻的，尤其重视形象的“生命感”。

心神车窟正壁是菩提树下的释迦佛，左右是净宝瓶观音和多罗观音，左壁是文殊、玉印观音，右壁是普贤菩萨、日月观音、数珠手观音。造像均有二米高左右。周围又有各胁侍菩萨和诸弟子及供养人像。坐像与立像之间互有照应，空间充满宽松和谐的气氛。

净宝瓶观音、日月观音丰润的脸庞、和蔼的神情、温和聪慧的眼神，都表示出在随时注意倾听每一个参拜者内心的倾诉。

普贤菩萨端坐在白象背上，头戴高高的花冠，身披华美的璎珞，容貌端庄，神态怡然自得；而骑在狮背上的文殊菩萨、服饰依然华美，神情却文静恬适。形象比例正确，神态生动自然，几有呼之欲出的意味。

地藏菩萨的造型又具朴实的风格，雕凿手法亦以平实见长，使形象令人可信、可近。

北山石刻多的是密宗的题材，密宗认为：佛、菩萨都有两“身”，一是“正法轮身”，是佛、菩萨因为行愿修行而得到的真实报身。

另一种是“教令轮身”，是佛、菩萨因大悲而展示的威猛之相。密宗自称是以智慧之光明来破除一切烦恼业障的，故称作“明王”。

一般明王都呈现剽悍的怒容之相，唯有“孔雀明王”不同，北山石刻的“孔雀明王”一面四臂，驾金色孔雀，和善慈悲之相中隐含着一股华贵的气质(图九十一)。

北山一二五号窟门侧有一个高一二六公分、宽一〇二公分、深七十一公分的小龛，浮雕着一尊数珠手观音，背光是一块素朴无华的椭圆平面，观音正身侧首，头戴花冠，上身裸，饰以华丽的璎珞帔巾，下着长裙，裙边垂至脚面。两赤足各踏一朵莲座。两手自然垂放于腹前，左手轻握右腕，右手提数佛珠，帔巾从肘部绕下向后飘起。颇有玉树临风之概(图九十二)。

数珠手观音在造型处理上以静为主，参以卷动上飘的长带，使构图产生“动”、“静”对比的效果。

北山石刻造像是以常人的心态为指导进行的，所以佛、菩萨大都有所谓“拟人化”的特点。

宝顶山石窟也是密宗的造像，主事人是当地一位非正式出家人赵智凤。

宝顶山石窟石刻造像最大特色是善于借助自然山石的体势，结合造像设计，使石刻造像收到事半功倍的效果。



宝顶山石窟十一龛是宋代涅槃图，卧佛只露出总长三十一米的胸部，腰部以下则融入巨石之中，构思奇特雄伟(图九十三)。

而“九龙沐太子”，把山泉流水处自高而低雕出九个龙首，最下一龙首下方刻全裸的太子，龙口中泻下的山泉浇洒在他的头上，下半身沉没在水池中，巧妙生动地表现了“九龙浴顶”佛传故事的重要情节。

宝顶石窟的圆觉洞深十二米、宽九米、高六米，走进洞口，首先见到的是一束光柱从观者后上方射入，光照之处是一尊背朝洞口的罗汉跪像，虔诚敬服的动态令人印象深刻。

四周一圈雕有主佛、胁侍菩萨、护法天王等形象。静听之下，还有节奏分明的滴水声。

仔细观察，原来是窟顶渗出的山水。工匠设计者把渗水的窟顶凿出高低，使水滴落下的地方正是一尊罗汉右手高举的钵盂。钵盂下又有暗道，将积水引出洞外。所以钵盂里的水永远不会溢满。

圆觉洞的整体设计效果是光线明暗反差过大而造成雕刻群像丰富的层次，清脆的水滴声又增加了幽静的神秘感。

宝顶山石刻有统一计划，先建小佛湾，后建大佛湾，历数十年完成。在石刻造像的前后顺序安排上有条不紊。如上述“九龙浴太子”的积水是通过涅槃变前的九曲涧流出，体现出设计者的巧思。

宝顶山石刻的另一出色之处，是表现《父母恩重经变》、《地狱变相》、《六师外道谤佛不孝》诸情节内容中的生活气息相当浓厚。

《父母恩重经变图》有《临产受苦图》一铺，半跪在地捋袖露手者是产婆，由人架扶站立一旁的是孕妇，一副神疲力乏的样子相当真实。

《推干就湿恩》，说的是孩子夜半尿床，父母把孩子抱起移到干燥处，自己睡在湿处。画面上是躺卧的母亲支起一肘把孩子抬起，

另一手轻轻搬开尚在酣睡之中的孩子的右腿，母亲面含微笑，全无恼怒之意，母子头额相靠，情景亲切动人。

《地狱变相》描写诸种不该、不能做的事，作者在选材造型时是从真实生活的感觉中进行创作的。

如《喂鸡妇》石刻（图九十四），原意是喂鸡用虫子，就犯了“杀戒”，死后要下地狱受苦。壁面上是一位正在打开鸡罩的妇人，两只大鸡在争啄一条虫，鸡罩下有小鸡争出。妇人头向左倾，面目温顺和善。她固然不知道此刻的举动正铸就了未来的苦难，但从艺术方面说，形象和动态、情节都是来自浓郁的农家生活，从而生动可信。对于信奉者而言，也因此强化了《地狱变相》感染力。

宝顶山石窟虽有先小佛湾、后大佛湾的建造计划，但从具体造像题材的分布来看，从“柳本尊”及其“十炼图”，到“华严三圣”、“弥陀净土”，又有“西方净土变”、“醉酒图”、“报父母恩重经变相”、“地狱变相”、“圆觉道场”等混杂在一起，似乎在流派上有点紊乱。

只是从“欲□无穷孝，当求出家因；凡曾不到处，须向释迦文”的石刻偈句来分析，宝顶石窟的艺术主题，大概是“孝”。

佛教原本对“孝”较淡漠，后来碍于中国传统伦理道德的核心正是“孝道”这一事实，才又有不少有关释迦佛孝行的本生经出现在中土。而宝顶山石窟中也竟然有了石刻“大孝释迦佛，亲抬父王棺”的情节表现，可说是把佛教当作“孝道”的形像教材了。仅此而言，宝顶山石窟也证明了佛教进入宋代，进一步和中国社会儒家道德观念相结合，而且，是用最为世俗的情节来完成这种结合的。

第三节　元代“梵式”造像的插曲

宋代以降，石刻造像继续追求彩塑的效果，所以在雕刻完毕之



后都有一道装銮工艺。大足石刻都有彩绘，这种情况是普遍的。

造像的样式风格，总的来说，仍然是“写实”为其尚。

温州白象塔 1965 年出土北宋彩塑造像四十二尊，题材包括菩萨、天王、力士、伎会和供养星像(图九十五)。

温州这批彩塑像采用了瓷土材料，以木构架上堆黄粘土，外层以细麻丝粘合瓷土，拌以桐油而成，所以最后完成犹如油泥塑作。

根据相关材料，这些彩塑的情况是：

菩萨立像八尊，身高二十四公分到六十公分之间，有的额上有白毫，面部丰润饱满，动态或正面直立，或略有躬腰，面容和善如常人。

菩萨坐像有五尊，通高在二十五公分到六十五公分之间。亦有“白毫像”出现。坐姿中有的端坐在莲台上，有的半倚坐，形象随和自然。

值得注意的是，密宗造像中的矮平髻的形式在坐姿菩萨中亦有出现。

供养星像共有四尊，其中“木星供养像”身高三十一公分，座高七公分。面部丰满，笑意盈然，头戴进贤冠，身穿交领袍服，腰系同心结带，长裙覆地，遮住双足。立像下部是须弥座，座后有墨书题记云：“至道二年(996)三月十日，会首黄昌绶三十人为皇帝并四县百姓建炽盛光道场，捏造木星供养。”

太平星供养像身高三十一公分，座高八公分，面容亦圆润，修眉细目，微带笑意，头梳扇形髻，身穿交领襦裙，腰系同心结绦带，足登云头履，双手作前抬状。须弥座后亦有墨书云：“至道二年三月十日，会昌黄昌绶为皇帝并四县百姓建炽盛光道场，捏造太白星供养。”

北辰星供养像身高三十公分，座高七公分，面相较太白星更为丰圆，衣饰动态相近，座后墨书内容亦相近。



太阳天子供养像身高三十一公分，座高八公分。面庞方圆，下颔饱满，眉目清秀端庄，头戴花冠，垂带后飘，穿交领云肩宽袖长袍，双手相叠加置于胸前。神情庄重大方。

色彩调配追求妍丽，以朱砂、石绿、石青、靛蓝、赭石、黑为主，配以金箔或金粉描绘，妍丽中显华贵之概。

宁夏贺兰县潘昶乡宏佛塔于1987年出土一批西夏佛教文物，其中有绢本彩绘喜金刚等佛画十四幅，佛头像六件、佛面像二件，罗汉头像十八件、力士面像二件，罗汉像身十八尊，彩绘木雕多件。

据出土报告称，彩塑情况是：

"佛头像一，原置槽室下层北部。头高二十九点五公分，面宽二十四公分。螺髻，中有一白色肉瘤。方颐，隆黑眉，细眼，眉间有白毫。眼珠乌亮，为黑色釉料特制。鼻棱高直，双唇闭合。唇上墨线绘八字胡，下颔用墨线画出日月云状纹饰。面部妆白色粉。左耳残缺，右耳残。头像中空，孔径十公分。"

另一件佛面像，亦是"面方圆，双眉隆起，眉间有白毫，双眼细长，眼珠黑亮。直鼻大嘴，唇上墨线绘八字胡，下颔墨线绘日月云状纹饰"。

至于罗汉头像则"皆光头，面丰圆"、"隆眉大眼，眼珠黑亮，鼻棱高直"。

另有彩绘木雕，是：

"菩萨像，高二十四点四公分。菩萨头戴化佛高冠，面丰腴，五官秀丽，上身斜披络掖，饰项圈、璎珞，下着长裙……通体施朱红色，表面贴金。"

还有一尊舞伎雕像，舞姿动作与唐代敦煌壁画净土变中舞姿有相近之处。

这些作品的造型风格显然与四川、江南的造像风格不同，面相较丰圆而颐宽广，眉高眼大，佛、菩萨面部犹保留笔绘胡须的传统，



说明宁夏西北地区造像还恪守西域风格的造型规则，和南方“世俗化”的造像还有距离。只是在内容上说，同样都属于密宗的范畴。

元代开始有了所谓“梵式”造像。

《造像量度经》的序言说：

所谓梵式者，元世祖混一海宇之初，你波罗国（即尼泊尔）匠人阿尼哥善为西域梵像，从帝师八思巴来，奉敕修明堂针灸铜像，以工巧称。而其门人刘正奉（即刘元）以塑艺驰名天下。因特设梵像提举司，专董绘画佛像，及土木刻削之工。故其艺绝于古今，遂称梵像，此则所谓梵式者也。

文中说到的阿尼哥，尼泊尔雕塑家，生于 1245 年，卒于 1306 年。1260 年时曾应忽必烈之邀，在西藏参加营造黄金塔，后在大都（今北京）和上都（今内蒙古正蓝旗闪电河北岸）主持塑造佛像，在当时影响甚大。

刘元是元世祖时建筑家、雕塑家。河北宝坻人，本人原是道士，从青州杞道录学习塑像，后来又跟从阿尼哥学梵式造像，名气渐大。据载北京香山寺四天王像、文殊、普贤菩萨像均出自刘元之手。

从文献资料中可知，阿尼哥的梵式，其实就是藏密的造像样式，而刘元的梵式，虽然有阿尼哥梵式的基础，可是也极有可能已带有中国传统宗教、民间造像的种种因素，只是在总体风貌上，仍是以梵式为主（图九十六、九十七）。

杭州飞来峰造像在元代来说，始于至元十九年（1282）主持人是当时炙手可热的高级僧侣杨连真伽。选中飞来峰造像的原因，是因为杭州是南宋故都，雕刻造像以求“厌胜”。

从这一点出发，杭州的梵式造像其实不止限于飞来峰，宝成寺的梵式造像就是散布在各寺院的作品之一。

据《宝成寺住持成实重修石碣》说，明代万历四十三年（1615）曾经重新修过大殿中的“麻曷葛剌龛”。

1988年在修葺此寺时，在正殿后岩壁的"麻曷葛剌龛"的左右又各清理出一龛，共三龛成为一组。中间为"麻曷葛剌"，左为骑狮侍者，右为骑象侍者。龛左有铭文刻石，云：

朝廷差来官骠骑卫上将军左卫亲军都指挥使伯家奴，发心喜舍净财庄严麻曷葛剌圣相一堂，祈福保佑宅门光显禄位增高，一切时中吉祥如意者。

至治二年(1322)月日立石

麻曷葛剌造像是高浮雕，头戴冠，粗眉努目，络腮胡，取蹲坐姿。双手横置前凸的腹上，左手位下，手掌朝上；右手位上，手掌朝下，两手掌之间是一人头（图九十八）。形状确如清人厉鹗所述："五彩与涂饰，黯惨犹淋漓。"

据考证，麻曷葛剌即大黑天神，《佛祖历代通载》卷二十二记述他灵验的情况是：

(胆巴)壬申(至元九年，1272)留京师，王公咸禀妙戒。初，天兵南下，襄城居民祷真武，降笔云：有大黑神领兵西北方来，吾亦当避，于是列城望风款附，兵不血刃。至于破常州，多见黑神出入其家，民罔知故，实乃摩诃葛剌神也，此云大黑。

是年，遣使诏师问曰：海都军马犯西番界，师于佛事中能退降否？奏曰：但祷摩诃葛剌，自然有验。复问曰：于何处建坛？对曰：高梁河西北瓮山有寺，僻静可习禅观。敕省府供给严护……于是建曼荼罗依法作观。未几，捷报至。

在当地民间也有《大黑天显灵传神话》(见《西湖石窟揽胜》)，说：

相传元兵攻城时，曾遭守城的官兵奋力抵抗。以后，由于大黑天显灵，带了许多天兵天将，腾空而行，在城内降法，于是守兵大败。

《汉藏史集》记八思巴为巨州麻曷葛剌塑像开光后说："此依怙(即麻曷葛剌)像之脸面，朝向南方蛮子地方，并命阿阇梨胆巴贡噶


在此护法处修法。”

可见，梵式造像确实含有浓厚的政治色彩。

梵式造像的题材有四部，即：佛部、菩萨部、佛母部、护法部。

据统计，飞来峰梵式造像中佛部题材最多，共有十三尊，主要刻藏传密宗各部主佛，如：

龙泓洞口上部第十三龛的中央如来部主毗卢舍那，左手持金法轮，右手结降魔印，取坐姿。

第十六龛是南方宝部主宝生佛，手持摩尼宝珠，取坐姿。

溪畔石壁第四十八龛是无量寿佛，双手作弥陀定印，掌上置宝瓶，取坐姿（图九十九）。

第五十五龛为释迦佛，左手作入定印，右手作降魔印，取坐姿。

傍溪栈道第三十七龛是释迦佛于菩提树下成道的坐像，右手作降魔印。

呼猿洞第七十龛是一铺三尊造像形式，中为释迦佛，左右分置普贤菩萨、文殊菩萨，普贤菩萨执莲，文殊菩萨持剑。三尊皆取坐姿，释迦佛短平髻，螺状，普贤菩萨、文殊菩萨头皆戴莲花宝冠。

一线天洞第二十五龛是胜初佛，又叫原始佛、秘密大持金刚。高约一四〇公分，头戴莲花冠，左手握金刚铃，右手握金刚杵，交叉于胸前，即所谓金刚吽伽罗印。取全跏坐姿，坐下是莲台（图一〇〇）。

菩萨部造像有十一尊，较突出的是出现四臂观音像。

如六十四窟四臂观音，取全跏坐姿，头戴莲花冠，前二手合十，后左手持莲，后右手执数珠。

第四十九龛狮子吼观音像也是少见的造像，坐高约一五〇公分，面部有三目，皆闭目下视，高髻，著虎皮，底为狮子座。后壁作浮雕，右有叉戟，左有一莲，莲上置一剑。

第四十九龛石壁又有浮雕，人身鳞尾，首为戴花冠的人面，面

相方圆,下颔丰满,作回首顾盼状,人头后上方又伸出七只鸟形头,圆目尖喙。按照《一字顶王画像法品第三》说:"熙连禅河神后,画七头迦里大龙王母,止鳞驮七头龙王,各跪捧宝莲花宝珠。"

据此,此处浮雕似应是"七头迦里大龙王母"。

此外,飞来峰第四十七龛的多罗菩萨、诸佛母像亦多有独特的形式。

如上所述,梵式造像实际上是藏蒙佛教造像样式,在仪规上比起已经"汉化"、"俗化"的佛教造像又有一套标准,飞来峰不少造像确实是按照这些仪规进行塑造的,如《大白伞盖总持陀罗尼经》云:"(大白伞盖度母)一面二臂具三目,金刚跏趺而坐。右手作无怖畏印,左手执白伞当胸,严饰种种璎珞……具喜悦相。"与此对照飞来峰第二十二龛的度母,完全相符。

又如密宗《五秘藏诀》说金刚萨埵的造像是:"以五佛为冠,背倚月轮,坐白莲华,右手持金刚杵安于心上,左手执般若波罗蜜金刚铃安胯上。"飞来峰第二十三龛的金刚萨埵(即普贤菩萨)亦符合此仪规。

梵式造相有《造像量度经》作指导,总的标准是:佛面丰满如满月,菩萨、度母面修长如枣状,护法神面方硬,呈四方形。

以佛为例,具体而微的说,佛部头像平整而宽,额头转角明显,眉目细长,或圆眼大张,耳垂单薄细长,肉髻高耸,上有尖端。

梵式造像还有详细的比例规范,以一个头长为单位,以造型的耻骨位(所谓阴藏)为中心,上部四个头长,下部四个头长,连头部共八个头长。同时也是双手侧平举的总长,所谓"纵广相称"。

其次,肩宽是二又三分之二头长,腰部最细之处是一又四分之一头长。

梵式造像另一特色是服饰、背光、莲座、须弥座等法相相当丰富,人体结构关系的表现却相当简单,神情表现亦显浅薄。



与梵式造像同在飞来峰的还有非梵式的“汉式”造像，即已经“汉化”又进一步“世俗化”的造像，这和当时供养人的社会基础有直接关系。

飞来峰造像的历史可从五代算起，原先是吴越王室供养，后来风气渐渐下被，从“上直都管军都头”到平民百姓，都有开龛造像的活动。

宋代造像则以平民为主要供养人。

南宋经济一度发展，海外贸易亦较唐代发达，作为都市的经济活动相当昌兴，社会生活相对安定而富足，才有了出于“为亡妣亡考”、“资荐亡考亡妣生界”、“为亡妻”、“为自身”、“保身位”、“为四恩三有”的目的开龛造像的活动，造像为有一定经济能力的平民所供养。

因此可以说，宋代佛教造像的进一步世俗化是有深厚的市民社会基础的。民间的世俗观念必然会进一步影响造像艺术。

飞来峰临溪有大弥勒佛造像，形体肥胖，坦胸露腹，圆头大耳，作开口嘻笑状，完全不同于唐代庄严肃穆的弥勒形象。

这尊弥勒佛像的造型其实也不是来自唐代弥勒，而是来自于五代的布袋和尚。

布袋和尚是后梁时人，生年不详，卒于后梁贞明二年(916)，名契此，又号长汀子。明州奉化(今浙江奉化)人。民间传说他不修边幅，常常以杖背一布袋入市化缘，见物即乞，出语无定，居无定所，随处寝卧。虽然近于疯颠，但又能“示人吉凶，必应期无忒”。后来在岳林寺盘石上说偈“弥勒真弥勒，分身千百亿，时时示时人，时人自不识”。说完即圆寂。当时都以为他是弥勒显化，于是到处图塑其像，广为流播。

自此之后，流行的弥勒佛像不再有法相庄严的肃穆意味，而是带有浓厚市民审美趣味的布袋和尚的形象，和“大肚能容，笑口常

开”的通达人生观相谐和，成为各地寺院庙宇山门后首先出现的第一尊喜佛、笑佛（图一〇一）。而借助元蒙政治势力一度推广的梵式造像终究敌不过世俗的力量，在大江南北消退了。

第四节　明、清彩塑造像及工艺造像

宋代至明清是彩塑造像普及的时期。

彩塑在材料上比较容易取得，劳动强度比起石刻造像要小得多，这是它容易普及的一个原因。

另一方面，宋代以来佛教也日益深入到乡村，每县必有一庙，甚至数庙，规模不一定很大，但每庙必定要有佛、菩萨像。这是彩塑像发展的另一个原因。

在唐代敦煌彩塑中，我们已经看到造像在人物比例、造型和精神刻画方面的杰出水平，宋代以降，彩塑像在这些方面并无逊色，而且因为石刻造像的逐渐衰弱，相对来说，彩塑造像的特色反而更明显了。

与宋政权对峙的辽国、金国，在佛教艺术创作上和宋代同样都立足在“汉化”的历史传统上，也有优秀之作（图一〇二、一〇三、一〇四、一〇五）。

建于辽代清宁八年（1062）的山西大同华严寺至今仍保留有三十一佛、菩萨和罗汉尊塑像，均是辽代彩塑精品。

三十一尊造像动态、精神各不相类，容貌方正、下颐饱满。其中罗汉造像眉尖或蹙，目光沉郁；或凝眸仰视，神情凝重，气氛庄重肃穆。

造像面部贴金，即宋辽之际北方流行的“佛妆”、“金妆”。

河北蓟县西门内独乐寺的观音阁，相传建于唐代，辽代统和二



年(984)重修。内有十一面观音大型彩塑造像,高十六米。

观音菩萨取立姿,双手合十,足踏莲花。上身裸,璎珞披带,帔巾自臂绕下,长飘曳地。腰束花结,薄体长裙覆下。体型轮廓从双肩至腰腹,再至双足,成一前挺的弧形,显出腰肢轻盈的柔美之态。

观音菩萨虽然正身直立,双手合十于胸前,但她头部微倾,目光斜视,面露微笑,使庄严法相之中透出亲切随和的生活情调。

在北方,山东长清县灵岩寺的彩塑罗汉(图一〇六)也富于生活气息。

同一时期的江南,则有江苏吴县甪直镇保圣寺的罗汉彩塑(图一〇七)。

保圣寺最初创建于南朝梁武帝天鉴二年(503),唐、宋两代均有重修。其中天王殿内原有十八尊彩塑罗汉。有现代学者认为是唐代杨惠之的传世之作。从风格上看,其创作上限在宋代是没有问题的。

保圣寺建筑由于保管不善,1927 年大殿倒塌,十八尊罗汉只剩下九尊。

保圣寺罗汉彩塑不是单独出现,也不是通排并列,而是和壁塑相结合,高下错落,构成一壁,气势相当磅礴。

山水壁塑本创自于唐代杨惠之,后来北宋画院山水画家郭熙受到启发,不用泥掌,止以手抢泥于壁,或凹或凸,或挂或流,都不拘定。待泥干燥后则随其形迹变化用笔着色渲染勾勒,使之出现峰峦林壑幽远之状,间杂以楼阁桥梁,宛如一壁平远景色。

保圣寺罗汉背景就是近似浮雕的山水壁塑,山石嶙峋,波涛汹涌;着色以大青绿为主,突出苍翠幽静的环境特色。

罗汉塑像大小如常人,身体比例、结构皆合法度,衣褶线条起伏,切合自然。彩绘精确,有很好的质感。

现存九尊罗汉造像各有不同的性格特征,或沉静、或豪放、或

随和、或刚强，不一而足。面部塑造突出眉眼特征，加强精神表现深度，如降龙罗汉圆颅大颐，高鼻阔口，双目斜视前上方，大有睥睨万世之概。

同时，塑像还巧妙利用细节变化，刻画人物内心活动，即如降龙罗汉而言，右手放膝上，食指微曲，似在轻轻叩击膝盖，轻松自然的动作发人联想。

达摩以面壁十年著名，塑像中有一似达摩的坐禅罗汉，头戴风帽，趺坐，双手作禅定印。眉尖微皱，双目轻闭，口唇自然放松，嘴角略下垂，其聚精会神之态，表现充足。从背后观察，达摩从头部至臀部的轮廓恰成一葫芦形，形体尤为安详沉稳，大有超凡脱俗的入定之态。

保圣寺的壁塑样式在北方也有运用，陕西蓝田县水陆庵正殿后壁和两山墙上，用壁塑样式塑出五百罗汉和十尊护法神王，安排在山峦楼阁之间，还穿插其他传说故事。塑像精致，装彩艳丽，情节繁多，构图复杂，有很强的娱乐性。

苏州东山镇紫金庵也是创建于唐代，明清均有装修的寺院。其中罗汉堂中有十八尊罗汉塑像，据说是宋代雷潮夫妇的作品。

十八尊罗汉动态各异而生动异常，神情或沉郁、或自持，各有特色。尤为出色的是衣饰塑造极富质感，重叠的衣褶中隐露出内层衣装的起伏，表现细腻而真实。装彩的描绘相当精致，赋色鲜丽明亮，尤长于丝绸质地的质感表现。

后壁有观音立像一尊，神态亲切大方，衣饰、华盖塑造、装彩具体而微，给人以临风飘拂之感。

宋代彩塑在民间工艺中自成一体系，陆游在《老学庵笔记》中记述北方鄜州有田屺者，以擅捏泥孩儿名天下：

承平时，鄜州(今陕西富县)田氏作泥孩儿，名天下，态度无穷。京师工效之莫能及也。



到了南宋，孟元老《东京梦华录》记述苏州泥孩儿天下第一，特别提到苏州木渎袁遇昌"益异众工"。宋诗有句云：

牧渎(即木渎)一块泥，装塑恣华侈。

所恨肌体微，金珠戴不起；

双罩红纱厨，娇立瓶花底。

少妇初尝酸，一玩一心喜；

潜乞大士灵，生子愿如尔。

诗中所咏的泥孩儿，就是摩喝罗，本来也是佛教中的福神，因民间塑其形象小巧可爱，市民阶层也渐渐把他当作求子的灵验物，使之成为"土宜"之一种。

这种现象，正是佛教在扩大影响的同时，也在逐渐走向世俗化的反映。

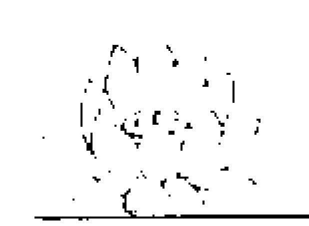
因为有这样的基础，江南地区的民间彩塑工艺一直不衰，保圣寺、紫金庵罗汉塑像的成就是很自然的。

明清两代彩塑像大体上仍沿袭"写实"的"世俗化"方向进展。而明代塑像中某些题材形象又大都呈现出程式化特点。

如山西平遥县的双林寺(原名中都寺)天王殿内高约二米的四大天王彩塑像，全副明代武将甲胄装扮，挺胸凸肚，竖眉怒目，形象雄伟壮丽。而当时各寺院山门两侧的四大金刚的样式也均与此大同小异。

四大天王的形象在逐步程式化的同时，在意义上也逐渐被世俗观念改变。在佛教中，四大天王是东方持国天王，身白色，左手握刀，右手的执长矛或弓矢；南方增长天王，身青色，执宝剑；西方广目天王，身红色，右手握绳索或持剑；北方多闻天王，身金色，左手托塔，右手执戟，他们的职守是各自一方的护法神。

从元代开始到明清时候，四大天王的名谓、法器被统一，是：增长天王执青光宝剑，广目天王执玉琵琶，多闻天王执混元珠伞，持国



天王执花狐貂。其职守则把中国社会最关心的与农业生产密切相关的气候变化联系起来,于是增长天王职风,广目天王职调,多闻天王职雨,持国天王职顺,连在一起,就是“风调雨顺”(图一〇八)。

四川新津县观音寺有罗汉堂彩塑,也是明代中期作品。据经幢文云,该寺造像原有从内廷派遣的御用工匠参与壁画创作,但罗汉堂所塑诸像估计仍是当地工匠完成。

观音寺罗汉堂构思非常富于生活气息,堂内两侧高台上排坐各罗汉塑像,在大门打开最先看到的近处罗汉尊像,虽是正襟危坐,双手合十,但面孔却是迎着大门,眉开眼笑,完全是一副“早知你会来”的意味。四川文化中特有的诙谐情趣使堂内充满亲切轻松的气氛。

明代彩塑造像在写实追求上继续和宋代保持一致,但总的来说,在具体形像塑造上,对精神内涵的刻画却不够注意深入。而且,由于明代志怪、传奇小说流行,佛教的尊神往往和民间流传的种种神话人物,历史人物相混杂,互为补充,使佛教造像题材显得庞杂。

如河南灵宝县朱阳乡石破湾村洞梁沟有一个明代正德十四年(1519)的石窟,尚存有近四十尊当时的佛教彩塑造像就是这种情况。

洞梁沟石窟原是一个天然洞窟,主尊像是释迦牟尼佛,左右塑文殊、普贤菩萨。南北两壁下有土坛,南壁上下共四层,最上层是佛传故事;第二层是二十四诸天中的十二天;第三层是九尊罗汉造像(即十八罗汉的半数);第四层有重檐歇山式小龛和十殿阎罗的五躯造像。

北壁与南壁相应部位也有二十四诸天的十二天,说尊罗汉和三尊阎罗造像。在南北两壁的罗汉造像中,既有流传有绪的达摩面壁坐像,也有哈哈大笑的布袋和尚造像。而且,在罗汉像的中



间，有壁塑形式的大门一座，门扇半开，一妇人半身掩映门内，一足在门内，一足出门外，所谓“妇人半掩门”的形象与众罗汉排列一处，是以往未曾有过的构图。

宋元戏曲流行，戏曲历史故事的人物扮相对明代以来的佛教造像也有影响。从民间草台戏班子的演出中了解历史，丰富自己的创作构思。这在民间彩塑艺人中是普遍存在的现象。洞梁沟石窟彩塑造像人物有的足蹬云头履、高厚底靴，身穿护心锁子甲等衣饰，都是来自戏曲人物造型的启发，并无真实的历史根据。

窟东南北台基上还塑有“文圣”、“武圣”形象。武圣戴软锦帽，长袍，面如重枣，丹凤眼、卧蚕眉、三络长须，飘拂胸前，面色红如朱漆。显然是来自民间说唱文学、戏曲演出中“面如重枣”的关羽形象。

关羽在宋徽宗时首次被封为武安王，元文宗时加显灵威勇英济王。明代万历二十二年(1594)进爵为帝，庙号英烈，又称武庙，和孔庙并祀。这个时间比洞梁沟石窟要晚七十五年，可见在民间，早就把武圣关羽和文圣孔子等量齐观，甚至重于文圣，并且把他们一起归入到佛教造像之中，共享人间香火。

云南昆明西北玉刹山筇竹寺的五百罗汉彩塑是清代光绪九年(1883)四川民间雕塑家黎广修和他的五位弟子创作，历时五年完成。

筇竹寺的罗汉造型写实逼真，但也有程式化迹象，较突出的是在罗汉造像之外，又塑有官吏、僧侣、老人、儿童等市民形像，作为一个群体，形象之间相互照应，协调和活跃了整个构图，体现了作者巧妙大胆的构思(图一〇九、一一〇)。

宋至明清，还有大量佛教造像由金属工艺(图一一一)、漆工艺(图一一二、一一三、一一四、一一五)木雕工艺和陶瓷工艺(图一一六、一一七)创制而成。

大型木雕工艺有清代北京安定门雍和宫万福阁的旃檀木弥勒造像。

造像高十八米，直经三米，埋入地下八米，总长二十六米。

弥勒佛造像是西藏七世达赖喇嘛为感谢乾隆皇帝帮他平息内乱而雕造。据说这一整株檀木在尼泊尔寻购，运到北京雕刻，弥勒双手掐住一长蛇，蛇躯从弥勒佛颈部绕过。弥勒佛面容方正，神情庄重威严。据此，这种造像样式和藏密似有一定关系。

陶瓷工艺一般取模制方式，事先都要先塑出原大造型，翻成阴模后入窑烧成，就成为母模。因此瓷塑工艺是以雕塑为基本手段的。

陶瓷工艺造像以佛、观音菩萨和罗汉为主要表现题材。其中，观音菩萨和罗汉数量最多，而且，由于造型上的相对自由，和一般市民审美趣味更相接近的原因，观音菩萨和罗汉造像尤为出色。

元代就有了影青瓷观音。

明代则有福建德化窑的瓷塑观音菩萨、达摩渡江等著名作品传世，近年来又有不少弥勒佛和罗汉瓷塑出土。

德化窑以烧白瓷为主，从明到清，都以擅瓷塑闻名，根据历年的考古报告，德化窑中瓷塑像底部铭印的作者和堂号分别有明代的："张寿山"、"陈伟之"、"许世华"、"林学宗"、"何朝宗"、"联谊轩"；清代的则有："许云麟"、"许裕源"、"何朝春"、"博及渔人"和"珍和金记"等。

瓷塑造像充分发挥瓷质特点，造像表面都有一层温润莹亮的釉色，和洁白胎土相映照，使造像如脂似玉，尤为清净纯洁（图一一八）。

在民间，济公的故事广为流传，据记载，济公实有其人，原名李心远，是南宋僧人，生于绍兴十八年，卒于嘉定二年（即1148—1209）。今浙江临海人，原在杭州灵隐寺出家，后又移往净慈寺。



虽为僧人,却不守戒律,嗜食酒肉。行为举止有乖于常人,被称作"济癫僧",民间把他神化成好打抱不平又颇具法力的人物(图一一九)。

济公属于"罗汉"类。从五代以来,罗汉的数目与日俱增,最多的是"五百罗汉",于是出现"罗汉堂"的专门场所。

一般在罗汉堂中,五百罗汉各依其名号,顺序排坐。在这其中,往往就有一位济公。不同的是,济公没有座位,以立像形式安置在罗汉堂内走道中间,甚至也有悬于屋梁之上的情况。按照民间的说法,以为济公到罗汉堂报到时迟到,所以没有位子可坐。他的形象依然是民间习见乞丐装束,在周围衣冠楚楚的众罗汉中相当瞩目。

济公与罗汉的关系不见于经传,但盛行于民间的口口相传之中,尤其是济公故事中展示的种种智慧有很大成份是民间世俗幽默精神的体现,如苏州西园寺罗汉堂清代雕塑济公像,面部一半作笑状,一半作哭状,如"哭笑不得",似"非笑即哭",在滑稽的造型中,不能说完全没有某种深刻的寓意。

山西五台山显通寺藏有清代陶塑济公造像,高三十五公分。济公面带微笑,目视远方,一手提僧鞋,一手握破扇,头戴褐色船形僧帽,身穿蓝色长袍,襟扣不整,前胸袒露。颈挂黑色佛珠,一副无拘无束又幽默放荡的情貌,形象相当生动。

可以认为,这正是世俗精神在佛教造像艺术中的集中反映。

佛教雕塑艺术走到这一步,也就完成了它的"汉式"。

附　　录

一、《画塑记》和造像量度

当元代立国之后，蒙古族和藏族文化关系密切，藏传佛教的影响日渐扩大，政府成立梵像画局，负责官方的佛教造像事宜。

随着政府大张旗鼓地从事佛像雕塑活动，尼泊尔的佛像雕塑家阿尼哥来到元大都，他和后来的学生刘元一起，创制了流行一时的“梵式”造像。这是元代佛教雕塑艺术的特色。

由于官方介入佛像雕塑活动，于是有了一系列的相关资料的记录和整理，元代佚名《元代画塑记》就产生了。

《元代画塑记》原来是元代《经世大典·工艺》中一部分，是政府有关部门对主要塑作绘画用料标准的记录。具体所记时间是元成宗铁木耳元贞元年(1295)至文宗图帖睦尔至顺元年(1330)之间三十五年，和阿尼哥、刘元的活动时间相同。

《元代画塑记》内容有四个部分，第一部分是“御容”，第二部分是“道教及孔子像”；第三部分是“佛像”，第四部分是“杂器用”。

从《元代画塑记》的记载来看，元代皇室，朝廷介入的佛教雕塑活动相当频繁，如：

武宗皇帝至大三年(1310)正月二十一日，敕虎坚帖木儿丞相，奉旨，新建寺后殿五尊佛咸用铜铸……正殿三世佛三尊；东西趓殿内山子二座，大小龛六十二，菩萨六十四尊；西洞



房内螺髻佛并菩萨一百四十六尊;东西趓殿九圣菩萨九尊,罗汉一十六尊,十一口殿菩萨一十一尊,药师殿佛一尊;东西角楼魔梨支王四尊;东北角楼尊圣佛七尊;西北角楼无量寿佛九尊;内山门天王一十二尊。

又有:

仁宗皇帝皇庆二年(1313)八月十六日,敕院使也讷,大圣寿万安寺内、五间殿八角楼四座,令阿僧哥提调。其佛像计并稟搠思哥、斡节儿、八哈失塑之,省部给所用物。

塑造大小佛像一百四十尊,东北角楼尊圣佛七尊;西北趓楼内山子二座,大小龛子六十二,内菩萨六十四尊;西北角楼朵儿只南砖一十一尊;各带莲花座光焰等;西南北角楼马哈哥剌等一十五尊;九曜殿星官九尊;五方佛殿五方佛五尊;五部陀罗尼殿佛五尊;天王殿九尊;东西角楼四背马哈哥剌等一十五尊。

每逢一位新皇帝继位,似乎都有一番造像的动作,仁宗登基,照例是:

延祐四年(1317)八月十一日中政院使阔阔解奏:青塔寺山门内四天王,今已秋凉,正可兴工,未审命谁塑?奉旨:刘学士塑之。合用塑画匠令阿哥拔。五年正月三十日奉,今岁青塔寺后殿内,先令吴同佥于正面塑大师菩萨;西壁塑千手钵文殊菩萨;东壁塑千手眼大慈悲菩萨;山门内塑天王……山门塑四天王四尊……后殿塑大师菩萨三尊;千手眼大慈悲菩萨一尊;千手钵文殊菩萨一尊。

造像材料有黄土、铜、铁、银、白金等不同,按照佛教工巧明典所引 Rrhatsam hita 的说法是:“木及泥像予长寿、吉祥、力、胜利,摩尼像世间之利益,黄金像繁荣,银像名誉,铜像使人增殖,石像及陵伽(Linga)予土地。”即如一般泥像也往往要贴金,铜像大都要鎏

金。其目的,大概也是追求上述所有的象征意义。

在材料支领上,我们从《元代画塑记》中也可以看到武宗至大三年塑像之“用物”:

黄土一千六百九十九石,红土四百二十一石四斗,净砂三百九十九石,睛目三百八十八副,黄香一百三十八斤,安西香一百三十二斤,白线纸九千六百三十斤,糯米七十二石七斗,江淮夹纸二千张,麻一万一千五百二十五斤,穰子一千四百五十束,单大铁条一百二十七斤,莞豆铁条一千一百一十六斤,黄米铁条二百七十三斤,铁针条二百二十七斤,绿豆铁条一千二百二十五斤,小油一百五十斤,松梓九十九条,松方九百二十三条,榆木一百一十条,赤金官箔二万六千八百,平阳土粉三百九十斤,明胶一百八十六斤,西碌一百四十斤,石青三百九十斤,心红五十八斤,黄子红四十斤,官粉一百一十九斤,回回青一十斤,熟石青二十斤,熟白丝线十一斤,蛤粉三百斤。

这些材料中最可注意的是纸的应用,如江淮夹纸之类。

如前所述,中国造像不论石雕,还是泥塑、木雕,都有装彩的要求,以石雕为例,石雕完成的装彩,并不是直接把色彩涂饰在石面上,而是用韧性极好的绵纸、皮纸在要上色的部位粘贴数层,每贴一层都要用硬短毛刷反复敲打,目的是粘贴紧密合缝,不留空隙,把雕刻造像每一部分都完整显现出来。

纸张干燥后再行赋彩。

四川大足宝顶山石刻曾被认为是“石胎泥塑”,所谓“泥”,其实是多层粘贴连成一体的纸“泥”。

《元代画塑记》中还记到材料中有的是“黄蜡二十斤”,“白矾一十斤,出蜡”,“黄蜡一千一百斤”,“黄蜡四百一十八斤”,“黄蜡四百三十五斤八两”等等。

显然,这里的黄蜡是作为“失蜡法”制作造像的材料,也就是



说,元代铸铜造像有些是运用了"失蜡法"这一悠久传统的铸造工艺。

《元代画塑记》中提到不少造像都是属于密宗系统。密宗主张用形象来表述某些义理,如密宗的"五方佛"就是表示"转识成智"的义理问题。所以密宗在造像上十分注意轨则,对形象造型及构图都有一系列明确的规范,以曼荼罗的绘制为例,如《陀罗尼集经》卷二关于阿弥陀佛的造像规范,是:

其作像法,先以香水泥地作坛,唤一二三好巧画师,日日洒浴,与其画师受八戒斋。咒师身亦日日洒浴,作印护身,亦与画师作印护身。咒师、画师两俱不得犯戒破斋,不吃五辛酒肉之物。

作坛中央着帐,四方着饮食果子,种种音乐供养阿弥陀佛。

其画师著白净衣服,用种种彩色,以薰陆、安悉等香汁和之,不得用皮胶。

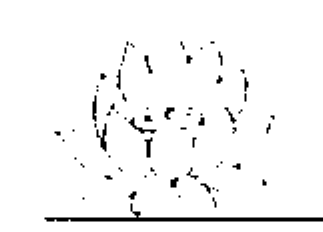
咒师坐于坛外,面向西,画师面向东,咒师前着一香炉,烧种种香及散诸华。夜即燃灯。咒师作阿弥陀佛身印,诵陀罗尼咒曰:"那谟阿梨耶,阿弥陀婆耶,怛他揭多夜,阿罗诃底,三藐三菩提耶,跢侄他,唵,阿密哩瓶,诃那诃那,萨婆波跛尼,陀诃陀诃,萨婆波跛尼,呜吽泮,莎诃。"

次,画师画佛像法,用中央着阿弥陀佛,结跏趺坐,手作阿弥陀佛说法印。左右大指、无名指头各相捻,以右大指、无名指头压左大指、无名指头,左右头指、中指、小指开竖。

佛之右厢作十一面观世音菩萨像,左厢作大势至菩萨。

《一字佛顶轮王经》规定作此王像,应该:

画斯像者,先曾入此顶轮王灌顶无胜法坛,于阿阇梨手授具足咒句印法,或复入于胜顶王坛已成就者,为阿阇梨印赞许



可，求证出世大涅槃处。如是行人乃堪画像。……色盏新净，勿用皮胶。水调和彩色，用以香胶调色画彩。或取如来种族部中教法轨则，画像亦得。

画是像者，当于一切佛神通月画饰庄采，所谓正月、五月、九月，则斯等月月初一日，或十五日起首画模，其画像处，于佛堂殿，或于山间仙人窟处。是处占相方圆百步，无诸臭秽，水复无虫，清洁净美。当所画地，日日如法香水涂洒。

其画匠人，诸根端好，性善真正，具信五根。若画彩时，授八戒斋，一出一浴，着新净衣，断诸谈论。先正当中画菩提树，种种宝庄枝叶花果……树下画释迦牟尼如来，备三十二大人相，八十妙好。身背圆光，坐师子座。结跏趺坐，作说法相。

《不空羂索神变真言经》论画"不空王像三昧"是：

当以白氎或细布上，或覆绢上。方圆四肘，或方八肘。画匠画时一出一浴，以香涂身，着净衣服，食三白食，寂然断语，受八戒斋。

盏笔彩色皆令净好，勿用皮胶调和彩色。当中画七宝补陀洛山，其山腰像须弥山腰，山巅九嘴犹若莲花，当中嘴状如莲花台。

山上画诸宝树花果一切药草，山下大海水中鱼兽水鸟之类。当中嘴上七宝宫殿种种庄饰，其宫殿地众宝所成，殿中置宝莲花师子座。其上不空羂索观世音菩萨，一面三目一十八臂，身真金色，结跏趺坐，面貌熙怡。首戴宝冠，冠有化佛，二手当胸合掌。

唐代不空所译《金刚恐怖集会方广轨仪·观自在菩萨三世最胜心明王经·成就心真言品》又有相类的规定：

诵此真言，一一字满一洛叉(师云：三十五万)，然后画像。

应令童女于清净处织氎绢等，以帛覆口，三时洗浴，身着



白衣。供给织者饮食等人亦须清净，织以白线，机杼应新。诸难调伏信根不具足人，是恶流辈，皆勿令见。于织处布散时花，转读大集经，令会画人当受八戒。缘像所市一依所索，勿与画者有争竞心。

其绢氎等香水浸渍，蓝青雌黄及与紫矿，此中彩色，是等皆除，白色应用白檀、乌始罗、龙脑香等。黄色应用苜蓿香、萨计抳耶(百合代)龙等。赤色应用郁金香、紫檀等。黑色应用多迦罗花、青莲花、酥合香等。身分及乳皆不应用。

画者护持禁戒，常思六念。先中央画菩提树，树下画阿弥陀如来，坐师子座，以二莲承，身金色。右手施无畏。佛左圣大势至菩萨，佛右圣观自在菩萨。

至于佛母的造像，《七俱胝佛母所说准提陀罗尼经》中已经说的明白：

取不截白氎去毛发者，搷于净壁，先应涂坛，以阏伽饮食随力供养。画师应受八戒斋，清净画像。其彩色中勿用皮胶，于新器中调色。应画准提佛母像，身黄白色，结跏趺坐，坐莲花上，身佩圆光，着轻縠，如十波罗蜜菩萨衣，上下皆作白色。……其像面有三目，有十八臂，上二手作说法相；右第二手作施无畏，第三手执剑，第四手持念珠，第五手掌俱缘果，第六手持钺斧，第七手执钩，第八手执金刚杵，第九手执宝鬘；左第二手执如意宝幢，第三手持开敷红莲花，第四手军持，第五手绢索，第六手持轮，第七手商佉，第八手贤瓶，第九手掌般若梵夹。莲花下画水池，池中有难陀龙王、坞波难陀龙王托莲华座。上画二净居天子。

“七俱胝佛母”又叫“准提观音”，是六观音之一，形象从二臂、四臂、六臂到八十四臂不等，通常所见是十八臂。在菩萨类造像中，属于观世音菩萨中密宗一系。

就“菩萨”而言，除了等觉菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、弥勒菩萨、地藏菩萨、大势至菩萨、药上菩萨、宝印菩萨等名号菩萨及诸供养菩萨在佛教教义中自有其意义外，在民间影响最深的就是观世音菩萨。

观世音菩萨又有三类，第一类是按正规仪容制作的一面二臂的法相庄严的菩萨，第二类就是密宗仪规中的种种菩萨，第三类是并无严格仪规的菩萨，如水月观音、宝相观音、白衣观音、鱼篮观音、自在观音等“三十三观音”之类。

作为创作的“量度”规定，菩萨等形象都是参照佛的量度而略有减裁变化。

佛的量度，以立像为例，全身总长一百二十分，自上至下具体各部位尺寸分配：

肉髻高：四分。肉髻根至发际：四分。面长：十二分。颈长：四分。颈下至心窝与两乳平：十二分。心窝至脐：十二分。脐至胯：十二分。胯骨长：四分。股长：二十四分。膝骨长：四分。胫长：二十四分。足踵长：四分。

横量以心窝为标准：

由心窝垂直向上六分处横量至腋：十二分。由此处下量至肘：二十分。由肘下量至腕：十六分。由腕下量至中指尖：十二分。

坐像量度的上半身与立像一致，下身不同：由胯下加四分是结跏双趺交会处，由此处垂直下加四分是宝座上缘，两踵相距四分。

菩萨的量度在佛身量度的一百二十分上减去十二分，具体各部均有减数。

清代光绪三年(1877)金陵刻经处翻刻乾隆年版的“造像量度经”，所附图样中有佛、菩萨、佛母、明王正面脸型，上下比照，并以规矩线标出比较尺寸，旁有注明文字：如来满月面，菩萨鸡子面，佛母芝麻面，明王四方面。概括了面相轮廓的特征。



雕塑造像的量度标准和画像标准略有不同，具体部位尺寸稍大一点。

按《造像量度经》说，佛像规定尺寸单位是“拃”，即拇指与中指张开之长为一拃，佛像总长和两臂平举之宽相等，应有十拃之数。

根据1943年版的戴蕃豫著《佛教美术史·印度篇》，又以“指”为单位，意同上述之“分”，具体尺寸如下：

横量		
身分	画像	雕像
心窝之上六指处至腋	十二指	十二又二分之一指
腋至肘之里点	二十指	二十一又二分之一指
臂	十六指	十六又二分之一指
臂至中指尖	十二指	十二又二分之一指
计	六十指	六十二又二分之一指
左右展开横宽	一百二十指	一百二十五指

纵量		
身分	画像	雕像
肉髻	四指	四指
身分	画像	雕像
肉髻至发际	四指	四又二分之一指
颈喉	十二指	十二又二分之一指
面轮	十二指	十二又二分之一指
喉至心窝	十二指	十二又二分之一指
心窝至肚脐	十二指	十二又二分之一指

续表

纵　　量		
身　　分	画　　像	雕　　像
肚脐至阴藏	十二指	十二又二分之一指
以上上身	共六十指	共六十二又二分之一指
髀　　枢	四指	四指
膝　　骨	四指	四指
足　　踵	四指	四又二分之一指
股	二十四指	二十五又二分之一指
胫	二十四指	二十五指
以上下身	共六十指	共六十二又二分之一指
上、下身总计	一百二十指	一百二十五指



二、《元代画塑记·佛像》注释

武宗皇帝至大三年①正月二十一日，敕虎坚帖木儿丞相奉旨，新建寺后殿五尊佛咸用②铜铸，前殿三世佛③、四角楼洞房诸处佛像以泥塑；仿高良河寺铸铜番竿④一对。虎坚帖木儿、搠思吉、月即儿、阿僧哥⑤洎⑥帝师议，依佛经之法，拟高良河寺井五台佛像，从其佳者为之，用物省部应付⑦。

正殿三世佛三尊；东西趓殿⑧内山子⑨二座，大小龛六十二，菩萨六十四尊；西洞房内螺髻佛⑩并菩萨一百四十六尊；东西趓殿九圣菩萨⑪九尊，罗汉一十六尊⑫，十一口殿菩萨一十一尊，药师殿佛⑬一尊；东西角楼魔梨支王⑭四尊；东北角楼尊圣佛七尊⑮；西北角楼无量寿佛⑯九尊；内山门天王⑰一十二尊。

用物⑱：黄土一千六百九十九石，红土四百二十一石四斗，净砂三百九十九石，睛目⑲三百八十八副，黄香一百三十八斤，安息香⑳一百三十二斤，白线纸九千六百三十斤，糯米㉑七十二石七斗，江淮夹纸二千张，麻一万一千五百二十五斤，穰子㉒一千四百五十束，单大铁条一百二十七斤，莞豆铁条一千一百一十六斤，黄米铁条二百七十三斤，铁针条二百二十七斤，绿豆铁条一千二百二十五斤，小油一百五十斤，松梓九十九条，松方九百二十三条，榆木一百一十条，赤金官箔二万六千八百，平阳土粉三百九十斤，明胶一百八十六斤，西碌一百四十斤，石青三百九十斤，心红五十八斤，黄子红四十斤，官粉一百一十九斤，回回青一十斤，熟石青二十斤，熟白丝线十一斤，蛤粉三百斤。

仁宗皇帝皇庆二年[23]八月十六日，敕院使也讷，大圣寿万安寺内五间殿八角楼四座，令阿僧哥提调[24]。其佛像计并稟搠思哥、斡节儿、八哈失塑之。省部给所用物。塑造大小佛像一百四十尊，东北角楼尊圣佛七尊；西北角楼楼内山子二座，大小龛子六十二，内菩萨六十四尊；西北角楼朵儿只南砖[25]一十一尊，各带莲花座光焰[26]等；西南北角楼马哈哥剌[27]等一十五尊，九曜殿星官[28]九尊；五方佛殿五方佛[29]五尊；五部陀罗尼[30]殿佛五尊；天王殿九尊；东西角楼四背[31]马哈哥剌等一十五尊。

用物：黄土七百五十二石六斗，红土一百一十六石一斗，好麻四千四百五十一斤半，睛目三百一十四对，滑石一百斤，净砂一百二石，莞豆铁条四百一十七斤，绿豆铁条四百三十五斤，黄米铁条二百一十八斤，粳米三十九石，安西香一百四十斤，北土布一百匹，江淮纸六千张，油一百一十斤，柏木九百七十条，榆木一百八十条，椴木八十九条，明胶一千五十七斤，铁攀六百条，丁线一十万九千二百八十个，赤金二百五十七两二钱半，平阳土粉一千八百一十七斤，石青八百五十五斤，上等西碌三百九十九斤，心红一百六十九斤，朱砂二十一斤二两，官粉三百三十八斤，回回青五十三斤，白矾一百八十九斤，皂角一百四十斤，包金一百五十斤，蛤粉六百斤，大赭石一百一十五斤，南细墨四十七斤，三色笔一万五千五百管，石材六千八百九十六斤，条砖三万五千个，下水砂一十石，东简铁二千九百三十九斤，江砂石一千块。

延祐四年[32]八月十一日，中政院使阔阔解奏：青塔寺山门内四天王，今已秋凉，正可兴工[33]，未审[34]命谁塑？奉旨，刘学士[35]塑之。合用塑画匠令阿哥拨。五年正月三十日奉，今岁青塔寺后殿内，先令吴同佥[36]于正面塑大师菩萨，西壁塑千手钵文殊菩萨，东壁塑千手眼大慈悲菩萨[37]。山门内塑天王，用物移文省部需之，山门塑四天王四尊，执团换撞以[38]。后殿塑大师菩萨[39]三尊，千手眼大慈悲

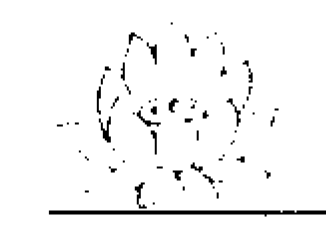


菩萨一尊，千手钵文殊菩萨一尊。

用物：东铁七千五百三十六斤，莞豆铁条三百五十二斤，回回胭脂一十一斤，单铁条二十斤，藤黄四斤，黄米铁条三百二十斤，叶子雌黄八斤，铁针条一百四十斤，生点漆[40]二十斤，松木一百五十条，西番粉二十九斤，稻穰一百六十束，西番碌四斤，明胶九十八斤，平阳土粉一千五百四十斤，黑木炭二千一百一十斤，腹里连边纸五千一百五十张，官粉四十斤，黄丹七十斤，川包金一百五十斤，蛤粉四百八十斤，麻二千四十斤，拣生石青四百二十斤，白木炭四百八十六斤，江淮夹纸三千五百张，北土布二十四匹，赤金官箔二千五百，腹里西碌一百五十斤，心红六十九斤，黄子红五十八斤，熟石大青六十斤，水和炭二万二千五百八斤，柏木三十四条，南细墨一十八斤，糯米二十石，滑石三十斤，小油三十斤，睛目五百六十九对，回回青三十八斤，朱砂一十七斤，代赭石二十斤，黄土七百三十石，净砂石二百一十石，细白布五匹，白线纸一万二百八十八张，及成斤者[41]一千四百九十五斤，赤金六十二两八钱，槐木四条，黄香六十斤，安息香五十斤，瓦粉六十斤，皂角七十斤，松方一百八条，椴木八十七条，方铁条二百八十斤，藤黄一十斤十五两。

九月四日，院使阔察塔海等奏，新寺西旧小傍殿有五方佛，今合无[42]，添塑何佛？上曰：塑文殊菩萨、观音骑狮子，普贤骑象。复于两壁塑五十三参佛像[43]，五护陀罗尼佛五尊，名带莲花座等。画壁五扇[44]，各高七尺五寸。

用物：胶二百五斤，腹里纸千三百三十九张，东简铁九百八十斤一十二两，莞豆铁条五十五斤，水和炭二千九百四十二斤，松檀一十一条，松方六十二条，西碌四十五斤五两，黄丹二十斤，芦子黄九斤一十两，叶子雌黄九斤一十两，白线纸二千二百三十张，成斤四十斤，糯米四石，黄蜡二十斤，安息香二十斤，北土布三匹，江淮线纸一千张，南细墨五斤，生绢一匹，赤金二十四两五钱，江淮夹纸



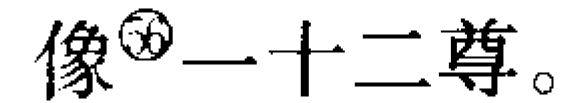
一千二百张，睛目二十五对，榆木六条。

十月二十五日，香山四天王，命刘总管[45]塑之。阁下毗卢佛[46]，两旁添塑立菩萨二，文殊菩萨一，用物于省部需之。文殊菩萨一尊，高九尺，普贤菩萨一尊，高九尺，火焰[47]二扇，各高一丈五尺，阔七尺五寸。

用物：梵像提举司[48]用黄土三十石，净沙三石，麻一百四十斤，莞豆铁条五十斤，绿豆铁条三十斤，黄米铁条四十斤，铁针条一十二斤，黄香十二斤，糯米一石六斗，白瓷碗十只，睛目二对，各重五分，大小笔 二十支，马尾罗四，竹筛三，浴石十五斤，小油十斤，稻穰三十束，赤金官箔七千四百，平阳土粉八十一斤，生石青二十四斤，明胶一十五斤，西碌一十一斤，上色心红三斤，官粉二十六斤，回回青一十二两，回回胭脂六两，藤黄四两，叶子雌黄一斤，朱砂四两，西番粉二斤，汉儿青五斤，川包金五斤，南细墨二斤，代赫石一十斤，白矾五斤，蛤粉二十斤，黄蜡三斤，江淮夹纸三百张，江淮白纸一百张，腹里连边纸一百张，成斤白纸一百四十斤，北土布一匹，三色笔三百管，榆木三条，松方六条，松标五条，东铁一千九百二十斤，水和炭五千七百七十二斤。

七年[49]四月十六，诸色府总管朵儿只等奏，八思吉、明里董阿二人传旨，于兴和路寺西南角楼内，塑马哈哥剌佛及伴绕神圣。画十护神，全期至秋成。塑工命刘学士之徒张提举，画工命尚提举，二人率诸工以往。所需及饭膳皆令即烈提举应付。秋间朕至时庆赞[50]，毋误也[51]。马哈哥剌一，左右佛母[52]二，伴绕神[53]一十二圣，画三扇，高一丈五尺，阔一丈六尺。

至治三年[54]十二月三十日，敕功口使阔儿鲁、同知安童、诸色府杨总管、杜同知等，延华阁下徽青亭门内，可塑带伴绕马哈哥剌佛像，以后砌净台，而复制木净台于两旁，其装塑之物需之省部，此朕往上都[55]令塑成立。正尊马哈哥剌佛一，左右佛母两尊，伴神



像[56]一十二尊。

梵像提举司用赤金官箔七千六百五十，平阳土粉一百八十八斤，明胶八十五斤，拣生石青六十斤，上等西碌一十九斤，上等心红一十四斤，黄子红五十斤，官粉四十五斤，回回青五斤二两，回回胭脂二斤一十四两，西番粉一十一斤，西番碌一十六斤，叶子雌黄三斤，汉儿青二十斤，川包金一十五斤，赭石十一斤，黄丹一十斤，白矾一十斤。出蜡，提举司用黄土五十一石，净沙一十四石，白线纸三百一十张，糯米四石三斗，穰子五十八束，麻四百八十五斤，黄米铁条五十斤，绿豆铁条六十六斤，铁针条二十四斤，乳香六十四斤，安息香六十四斤，睛目一十七对，铃一个。

泰定三年[57]三月二十日，宣政院使满秃传敕，诸色府可依帝师指受，画大天源延圣寺，前后殿四角楼画佛，□□制为之。其正殿内光焰佛座[58]及幡杆咸依普庆寺制造。仍令张同知提调，用物需之省部。正殿佛五尊，各带须弥座[59]及光焰；东南角楼天王九尊；西南角楼马哈哥剌等佛一十五尊；东北角楼尊胜佛[60]七尊；西北角楼阿弥陀佛[61]九尊，各带莲花须弥座、光焰。

用物：净沥青五千七百斤，蛤粉一万二千斤，明胶一千九十六斤，平阳土粉一千三百八十七斤，芭豆二斤，官粉二百七十九斤，槐子五十五斤，瓦粉五十斤，代赭石五十斤八两，牛筋木棒八十条，川包金一百五十斤，熟江鳔七斤，麻三千七百斤，铁丝线四十斤，定铁钻子十个，水和炭九万七千七百六十三斤，莞豆铁条一千六十六斤，伏地槽钢錾一百四十斤，堆炭七百斤，东铁二万五千二百八十一斤，潞州定锅四十个，黄蜡[62]一千一百斤，生石青七百二十九斤，上等西碌三百三十一斤，心红二百一十六斤，西番碌七十二斤，汉儿青一十斤，尺二[63]条，砖一万一千五百个，水银一百五十两，盐一千四百斤，赤金一千一百九十八两一分七厘，江淮绿纸二万八千三百张，北土布四十四匹，南细墨五十六斤，腹里白线纸二万六千二

百张，蓝大绫一百六十七尺五寸，片脑一十两五分，生绢一十尺，黄大绫三十四尺八寸、阔二尺，绵子一十一斤，糯米四十石，雄黄三斤，黄香一百五斤，安息香七斤，细白布二匹，白线纸四千二百五十二斤，细白麻丝一千八百五十四尺、阔一尺，松方一千三百六十一条，松标一百七十一条，铁平盖丁儿六千七百。块子石炭一万一千斤，殿椽二十条，熟白线一斤八两，墨穰乱丝三斤，丝三斤，椴木一十七条，榆木九十一条，小油一千三百两，麝香一十两，猪鬃二十斤，白芨五斤，引开一十九副，白矾七百九十斤，茱萸木槌一十个，描笔二百五十管，黑木炭一万二千一百个，三色笔一万五千五百管，檀木斧柯六百个，黄金石三十四块，西番粉八十二斤，回回胭脂一十六斤九两二钱，藤黄一十二斤一十两，白面一百二十斤，西硼砂九斤，丝线六斤，柜伏三副，淮竹一百二十片，回回胡麻八十斤，熟白鹿皮一十二张，朱砂一十九斤，稻穰四百六十束，铁针条三百斤，睛目一百四十八对，水道皮条七十条，滑石一百五十斤，杯锅二千一百五个，茱萸木轴二十五条，白铁二十斤，柳腹炭一百斤，椴木杉板一百片，骨灰一十石，熟白羊皮二十张，牛尾五十个，松木寸板五百块，熟铁银一百五十个，磨石二十块，皮一百五十片，打□子铜六十斤，方铁条二百八十斤，芦甘石一千斤，桐油一百四十斤十两五钱，生铁一千五百斤，白碗一百五十个，青石净石材六百三十八块，管心石六块，木柴一百条，熟赤铜叶段七千七百二十四个，输石四千三百一十八斤一十二两，白木炭十三万五千九百一十五斤，漆一千三百二十八斤一十两八钱，下水砂三石五斗[64]。

天历二年[65]十一月十九日，敕留守臣阔阔台等，差祇应司官一员，引画匠头目一人乘驿往隆镇街守隘处，图其山势四进图四轴。

用物：熟西碌二十斤，熟石青一十斤，紫胶十斤，心红一斤，细墨一斤，铅粉五斤，罗丝绢二百，江淮夹纸五百张，蓝绫三十尺，黄绫二十尺，装褙[66]。



大德四年[67]九月二十四日，速古儿赤、众家奴、合敕撒哈都奉旨：秘书监所蓄书画，选其佳者，众家奴、合剌撒哈都汝二人总之[68]，移文中书，依张参政所言，驰驿杭州，取巧工裱褙。所用绫命将作院官给以御用者矣。完，教留守司官用江南佳木作不油木匣，余用漆匣贮。其所用玉图书，以本朝年号，依古制，令马家奴以中等玉为之。大府监所有玉轴[69]，少则添之，命张参政提调。据关知书画支分裱褙人王芝[70]呈：自大德四年十二月为始，节次秘书库内关到画轴手卷[71]六百四十六件，修褙已完。

用物：画带等四幅带二十丈，三幅带二十丈，双幅带八十丈，单幅带四百丈，手卷带八十丈。补画匀净细白标清水生绢十五匹，匀净大厚夹纸二千张，线纸一千五百张，中样夹纸六千五百，清江连四扎纸一千五百，连四处扎三千，毛连四处扎五千，玉股徽纸四千幅，福州大卓面青三千一十八斤，纸一千张，白唐连二千，皂唐连一千，皂皮方一斤，白大信连二千二百，大样油纸二千，黄蜡十斤，白蜡一斤，明矾五斤，白芨一斤，乳香二斤，芸香八两，樟脑四两，皂角三斤，蜜五斤，铅锡一斤，白面五十斤，橡斗三十斤，温土黄二斤，北罗青一斤，藤黄一斤，好油烟[72]一斤，木炭一百斤，煤炭一千五斤，木柴一千斤，松油[73]二十斤，蜡烛五十条，鸾鹊木锦一百三十匹，玉轴头[74]五十对，象牙轴头三百对，输石环大小一千五百，蓝青条大小二百丈，椤木轴杆轴赂大小三百，天碧绫二千七丈四尺，黄绫六丈八尺五寸。

大德九年十一月四日，司徒阿尼哥[75]等奉皇后懿旨，中心阁佛像欲岁久不坏，可用铜铸之。又工物令中政院措办。仍塑千手眼佛，期同时毕工。铸造阿弥陀等五佛，各带光焰莲花座，塑造千手眼大慈悲菩萨及左右菩萨。

用物：黄蜡四百一十八斤，心红二十六斤八两，输石[76]四千五百六十五斤，赤铜八百四十三斤，白铁三十三斤，定铁一百三十八

斤,东简铁一千二百五十斤,槽铁五十三斤半,白银三十六两,蛤粉八百斤,硼砂二斤四两,明胶五斤,小油七十五斤,沥青四百斤,麻二十六斤,豌豆铁条五十三斤,绿豆铁条五十三斤,黄米铁条五十三斤,白木炭七万八千六百斤,黑木炭二千六百斤,松木五条,柴一万八千斤,卢甘石九百五十斤,黄金石五十块,红砂石五十块,水和炭四千一百六十九斤,坯锡二千七百四,牛筋木棒五十杆,草五十三束。

延祐四年[77]十月九日敕,用输石铸燃灯弥勒佛[78]二,普庆寺安奉[79]。正殿砖净台上造一木须弥座,其佛西番水镀研金妆。省部给用物。六年七月十日兴工,八月十二日毕成。输石燃灯须弥佛二,带莲花府,各高五尺,西番水镀砑金,打钑[80]里钉木胎光焰二,西番水镀金,各高七尺五寸,阔六尺。须弥座二,各长六尺五寸,阔四尺五寸,高二尺二寸。木莲花座座板二,各长四尺五寸,木净台一,长五丈五尺,阔九尺,高三尺。

用物:输石一万斤,赤铜九百一斤,定铁七十斤,银二十八两,金二百六十八两一钱铢四分,水银一百十七斤,东简铁五百二十八斤,黄米四百三十五斤八两,心红三十斤四两,丝线铁条十斤,黄米铁条八十斤,豌豆铁条八十斤,沥青二百四十斤,蛤粉四百八十斤,酥油三十斤,小油五十九斤,麻子油二十八斤二两五钱,麻子三石六斗四升,卢甘石四十六斤十四两,钢砂二十八两,白矾五十斤,盐一百斤,杏片十五斤,明胶十三斤,江淮线纸一千五百张,夹纸一千五百张,白木炭二万七千七百八十斤八两,黑木炭四千斤,水和炭一千五百八十四斤九两,水道皮条十(各长七尺),松方八十六条九分(各长十八尺,阔一尺,厚五寸),榆木二条(八分八厘,各长一丈八尺,阔一尺,厚五寸),松木踏板四片(各长五尺,阔一尺),柴一万一千二百斤,青白碎石十四石,坯锡二千四十八,定锡七,坯四千条,砖六百,水银一百七斤,板松三十片(各长五尺,阔一尺,厚



一寸)[81]。

七年十二月六日进呈玉德殿佛样[82],丞相拜住、诸色府总管朵儿只奉旨,正殿铸三世佛,西夹铸五方佛,东夹铸五护佛[83]、陀罗尼佛,皆用鍮石莲花座及佁圾光焰裹钉座,合用工物,省部取之,部下大都路应付,枢密院拨军二百供役。成造出蜡鍮石铸造三世佛三身,出蜡鍮石铸五方佛五身,出蜡鍮石铸五护陀罗尼佛五身。

用物:白银六十两,赤金四百六两八分,水银一百七十四斤十两,鍮石一万六千四百二十八斤,黄蜡三千三百二十斤,心红一百九十八斤十两,沥青五百六十斤,蛤粉一千一百二十斤,小油二百九十斤,定铁五百三斤,白木炭四万斤,黑木炭四万一千六百斤,西安祖红土一百三十五石,坯锡七千七百三十二,红砂石一百六块。

至治元年[84]十二月十八日,敕诸色府朵儿只等,大殿后御塔殿内玉塔,可傍像置之,塔上添制铜佁圾水镀金光焰,用假七宝[85]窟嵌,其西安置文殊菩萨像,其东弥勒佛像,咸以布裹漆[86]为之,光焰座具皆铜佁圾[87],裹钉镀金,下以漆制净台,所用之物,中书取给。

天历二年[88]十一月十三日院使拜住奏:皇后懿旨命八儿卜匠铸救度佛母、银佛,其银奉宸库给之。十五日拜住传懿旨,依所画样,银铸八臂救度佛母[89],光焰及座亦以银为之。余左右佛用鍮石铸而镀以金,咸造出蜡[90]。白银铸八臂救度佛母一身,带莲花须弥座并光焰,水镀金出蜡。鍮石铸左右伴绕佛母、善菩萨等二十三身,各带莲花须弥座,内二身有光焰,其十臂者二身,八臂者二身,六臂者二身,四臂者六身,二臂者九身。

用物:白银九百八十三两五钱,赤金三十两,水银十二斤,赤铜十斤,心红十四斤,黄蜡一百四十六斤,鍮石七百六十八斤,小油七十斤,柴一千二百斤,白木炭五千四百五十斤,黑木炭一千五百五十斤,定锡三十,坯锡三百八十四,西安组红土六石。

十二月九日,院使拜住传皇后懿旨:令诸色府李同知以白金铸

佛九尊，皆具光焰，其银奉宸库速与之。同日又传懿旨，中政院日给三十人饮膳，成造银铸佛九身，各带莲花座，高一尺，鍮石须弥座[91]九，各高六寸，长一尺四寸，阔八寸，铜光焰九扇[92]。

用物：赤金九十二两六钱九分，白银四千五百八两，水银三十二斤，黄蜡一百九十八斤，心红十七斤，鍮石五百四斤，熟赤铜一百三十三斤，白木炭五千九百三十斤，小油七十三斤，定锡一百九十，柴一千八百斤，坯锡一百三十五。

二年四月十日，平章明理董阿等进僧宝今[93]画像，上命诸色府李同知等，用鍮石用蜡铸造一身，以妆妆之，省部给物。铸造宝公菩萨[94]像一身。

用物：潞州鍮石定一百六十，赤金三十一两二钱七分三厘，水银八斤十一两三钱九分，黄蜡二十五斤，心红一斤四两，定铁十斤，黄米铁条五斤，丝线铁条三斤，沥青二十斤，蛤粉四十斤，白矾十斤，盐二十斤，焰硝五斤，明胶七十斤半，小油五斤，柴一百六十斤，白木炭一千一百八十斤，黑木炭一百五十斤，黄金红砂石各十五块，坯锡八十，石板一，楠木三条，各长一丈，方一尺，铁钉一千五百。

注　释

① 至大三年：1310年。

② 咸用：即全用、皆用。

③ 三世佛：有“竖三世佛”和“横三世佛”两种。“竖三世佛”指过去、现在、未来三世之佛；过去佛是燃灯佛，现在佛是释迦牟尼佛，未来佛是弥勒佛；他们之间的关系是按时间先后排列的。“横三世佛”是同时存在的三位佛，是东方净琉璃世界的药师佛，娑婆世界的释迦牟尼佛，西方极乐世界的阿弥陀佛。

④ 番竿：即幡杆，悬经幡的竖杆。

⑤ 阿僧哥：尼泊尔雕塑家阿尼哥的儿子。



⑥ 洎:即及。

⑦ 用物省部应付:意为雕塑用材料由宫廷有关部门,如“祇应司”等负责供给。

⑧ 趓殿:似为偏殿之意,趓,音朵。

⑨ 山子:似指塑壁。

⑩ 螺髻佛:首作螺髻的佛。

⑪ 九圣菩萨:圣菩萨或即圣观音、正观音。密宗系统的观音有多种化身,圣观音是其代表,形象是戴天冠,或风帽,天冠中有阿弥陀佛像,结跏趺坐,手持莲花或杨柳净瓶。

⑫ 罗汉一十六尊:十六罗汉名称最早出现在唐代《法住记》,是:宾度罗跋啰惰阇(Pindolabharadvaja 俗称“长眉罗汉”)、迦诺迦伐蹉(kanakavatsa)、迦诺迦跋厘惰阇(Kanakabhanadvaja)、苏频陀(Snbinde)、诺矩罗(Nakula)、跋陀罗(Bhadra)、迦理迦(Kalika)、伐阇罗弗多罗(Vajraputra)、戍博迦(Snpaka)、半托迦(Panthaka)、罗怙罗(Rahula)、那迦犀那(Nagasena)、因揭陀(Angaja)、伐那婆斯(Vanavasin)、阿氏多(Ajita)、注荼半托迦(Cudapanthaka)。五代时又加上《法住记》作者庆友和译者玄奘,或者加上迦叶尊者和军徒趓叹尊者,各有不同。至清代乾隆定为降龙、伏虎两罗汉后,成为流传至今的十八罗汉。同时,显德元年,(954)杭州净慈寺又建五百罗汉堂,宋代在五百罗汉之外再加十六罗汉。近代寺院五百罗汉的名号称谓则依《嘉兴续藏》收录《江阴军乾明院罗汉尊号石刻碑记》所定。

⑬ 药师殿佛:即药师佛,是“横三世佛”之一,左右胁侍是日光、月光菩萨,一般取全跌坐,左手放左腿上,掌心向上托钵,钵内盛放甘露;右手屈肘,掌心向外,拇指与食指持圆药丸一粒,余三指竖起。

⑭ 摩梨支王:即日光菩萨,药师佛胁侍之一,头戴五如来冠。

⑮ 尊圣佛七尊:似指供七尊佛,即释迦牟尼佛以及在他之前的毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍浮佛、拘留孙佛、拘那含牟尼佛、迦叶佛。

⑯ 无量寿佛:即阿弥陀佛。净土宗称其为西方极乐世界的主尊佛,因能接引信徒往生西方净土,又叫“接引佛”。密教则称其为“甘露王”,在佛教中有十三个名号:无量寿佛、无量光佛、无边光佛、无碍光佛、无对光佛、焰王光

佛、清净光佛、欢喜光佛、智慧光佛、不断光佛、难思光佛、无称光佛、超日月光佛等。

⑰ 山门天王：山门，即佛寺大门。山门一般有三扇门，称空门、无相门、无作门，故又叫山门殿或三门殿。金刚力士即塑立在此殿内，明清以来又有多塑哼哈二将的情况。天王，即四大天王，东方持国天王、北方多闻天王、南方增长天王和西方广目天王。明清寺院在山门殿后有天王殿，供大肚弥勒佛、四大天王和韦驮天。此文所述证明元代四大天王亦有塑在山门殿内的。

⑱ 用物：应需用之物。

⑲ 睛目：黑色石料，塑像中镶在眼球上用。

⑳ 黄香、安息香：皆香名，密宗造像时咒师和塑师周围均要焚香。

㉑ 糯米：估计作调和土用。煮熬成汁，粘度很大，和在土中，加强塑像坚固度。

㉒ 穰子：即稻、麦杆子，用作塑像内部衬托物。英国大英博物馆藏西域泥塑造像中有稻草杆子露出，可证。

㉓ 皇庆二年：公元 1313 年。

㉔ 提调：元官职名，职责是承皇帝旨负指挥事务之责，这里似乎只是指其总管、指挥。

㉕ 南砖：不详其指。

㉖ 莲花座光焰：莲花座，佛教座式之一种，《大智度论》卷八："问曰：诸床可坐，何必莲花？答曰：床为世界白衣坐法，又以莲花软净，欲观神力，能坐其上令不坏故，又以庄严妙法座故，又以诸花皆小，无如此花香净大者，人中莲花，大不过尺，漫陀耆及池及阿那婆达多池中莲花，大如车盖，天上宝莲花复大于此，是则可容结跏趺坐；佛所坐花，复胜于此百千万倍，又如此莲花台，严净香妙可坐。"莲花座即莲花形座，总名叫波头摩（Padma），白色莲座叫芬陀利（Pundarika）；青色莲座叫优波罗（Utpala）；黄色莲座叫拘物陀（Kumuda）。按类分有三种，一种叫人花，有十余花瓣；第二种叫天花，有百花瓣；第三种叫菩萨花，有花瓣千只。光焰，指背光火焰纹。

㉗ 马哈哥剌：梵名 Mahakala，即大黑天，藏语玛哈葛拉，是大自在天化身，身青色，三头六臂，前左右手执剑，中左右手执牝羊、人头，后左右手执象皮。



粗眉努目，形象威严。元代作为镇南神供奉。后为满人崇信，清代一度出现玛哈葛拉庙。

㉘ 九曜殿星官：出于梵历，《大日经》疏云："执有九种，即是日月水火木金土七曜及与罗睺、计都，合为九执。罗睺是交会蚀神，计都正翻为旗，旗星谓慧星也。除此二执之外，其余七曜相次值日，其性类亦有善恶。"按序说，一日曜，二月曜，三火曜，四水曜，五木曜，六金曜，七土曜，八罗睺，九计都。日曜为太阳，月曜为太阴，火曜为荧惑星，水曜为辰星，木曜为岁星，金曜为太白星，土曜为镇星，罗睺为黄旛星，计都为豹尾星。每星各有一官，是为该星官。宋代南方寺庙中亦有供奉星官的情况，参见本书第四章第三节。

㉙ 五方佛：即供奉五尊佛：居中位的毗卢遮那佛；左列第一位是南方宝生佛，第二位是东方阿閦佛；右列第一位是西方阿弥陀佛，第二位是北方不空成就佛。五方佛又叫五智如来，是密宗大日如来的五种化身，正中毗卢遮那佛表法界体性智，南方宝生佛表福德，东方阿閦佛表觉性，西方阿弥陀佛表智慧，北方不空成就佛表事业。形象见图一二〇。

㉚ 陀罗尼：梵文 Dhārani 的音译，有法陀罗尼、义陀罗尼、咒陀罗尼、忍陀罗尼四种，总其意是对所闻诸法不会忘怀，对秘密真言牢记在心，对法之真相安住而不动心。

㉛ 四背：似指殿内龛后面。

㉜ 延祐四年：1317 年。

㉝ 兴工：即开工之意。

㉞ 未审：即不知道。审，知。

㉟ 刘学士：刘元，字秉之，河北宝坻人。元代著名宗教雕塑家。元仁宗(1314—1320)时敕非有旨不许为人造神像，是阿尼哥嫡传人物，官至昭文馆大学士，正奉大夫、秘书郎，详见《元史·方伎传》。

㊱ 吴同佥：与刘元同时代的梵式造像雕塑家。

㊲ 千手眼大慈悲菩萨：六观音之一，据佛经说，观世音在过去无量劫时曾听千光王静住如来说《广大圆满无碍大悲心陀罗尼》后，发誓要为一切众生谋利益，遂长出千手千眼，即每个手掌中有一眼，造型往往在两腋之下，左右各出二十手，共四十手四十眼，每只手配二十五"有"，共成千手千眼。

㊳ 执团换撞以:语意不明,似有脱字错置。

㊴ 大师菩萨:大师是佛尊号之一,此处大师或即大士之误写。

㊵ 生点漆:即生漆,俗称大漆。是制作夹苎造像主要材料,此处用物中有大漆和布匹,刘元本人擅作脱胎漆器造像,故此上述尊像中可能亦有漆工艺造像。

㊶ 及成斤者:不详其意。

㊷ 今合无:现在没有的意思。

㊸ 五十三参佛像:参,即参究、研讨之意。《华严经·入法界品》善财童子遍求法门要义,历一百十城,参五十三位善知识,终得一切佛刹微塵数三昧门。此处"佛像"疑作"画像"。

㊹ 五扇:即五铺。

㊺ 刘总管:即刘元。

㊻ 毗卢佛:即毗卢遮那佛,梵文 Vairocana 的音译,《华严经》译称卢舍那,是莲花藏世界之教主。天台宗以其为释迦佛的法身佛,密宗称为大日如来,文中所指应是大日如来造像。

㊼ 火焰:即背光火焰纹。

㊽ 梵像提举司:元代朝廷设立专司梵像造作诸事的职能部门。

㊾ 七年:即延祐七年,1320 年。

㊿ 庆赞:即赞语,赞,文体之一。

51 此段文句是皇帝的诏书内容。按该年仁宗死,三月,皇太子硕德八剌即位,是为英宗,故此诏书应是英宗所颁。

52 佛母:这里指密教中的佛眼佛母、准提佛母等。

53 伴绕神:即前文所谓伴绕神圣,似无具体所指。

54 至治三年:1323 年。该年八月英宗被右丞相铁木迭儿下属铁失杀死,晋王也孙铁木儿于九月即位,是为泰定帝,此次塑像是按泰定帝旨意进行的。

55 上都:即原蒙古汗国开平府,今内蒙古境内。泰定帝即位在龙居河,不在上都,故有此语。

56 伴神像:即上文"带伴绕马哈哥剌佛像"的诸神像,具体所指不详。

57 泰定三年:1326 年。



㊽ 光焰佛座:指背光和座。

㊾ 须弥座:佛座样式之一。须弥本山名,有妙高之意,佛经认为须弥山在大海之中,处南赡部洲等四大洲的中心,高三百三十六万里,顶端是帝释天所居,山腰有四大天王。须弥座即形式如须弥山之状的佛座,唐代王勃有句云:“俯会众心,竟起须弥之座。”

㊿ 尊胜佛:密宗崇佛有六尊,即大日如来,乘师子座,表游行无畏;阿闳如来,乘象座,表大力;阿弥陀如来,乘孔雀座,表自在;宝生如来,乘马座,表神力;不空成就如来,乘金翅鸟迦楼罗座,表无碍。此处不详其确指。

61 阿弥陀佛:见无量寿佛注。

62 黄蜡:作蜡模用材料,据此可知这批塑像中似有以蜡为模胎的造像。

63 尺二:即一尺二寸。

64 这批塑像用物庞杂,从材料上看,似有彩塑、脱胎漆造像诸种形式。有些材料前后重复,如蛤粉即白粉,芦甘石亦作白粉用。有些用途不明,如水银、鹿皮等。

65 天历二年:1329 年。是年正月周王即位,为明宗。八月,明宗被杀,皇太子即位,为文宗。此诏系文宗颁发。

66 装褙:即装裱。

67 大德四年:1300 年。

68 总之:即总负其责。

69 玉轴:此段内容是佛画,画以轴计,此指玉质轴头。

70 王芝:装裱书画的负责匠人,下文是他装裱书画的耗用材料。

71 手卷:中国书画装裱形式之一,横向展开。

72 油烟:似指油烟墨。

73 松油,似指松油烟墨。

74 玉轴头:书画轴两端把手,玉质为玉轴头。

75 阿尼哥:又译阿尔尼格尼,字西轩,尼泊尔国人,生于 1245 年,卒于 1306 年。十七岁时从尼泊尔至西藏,参加黄金塔建造工程,由西藏入元朝,以雕造佛像见长,凡两京寺观造像多由其所创制。至元十年(1273)授人匠总管银章虎府,十五年授光禄大夫、大司徒,领将作院事。是元代最负盛名的雕刻

艺术家。卒赠凉国公,谥敏慧。

⑯ 鍮石:即黄铜,唐诗云:“鍮石打臂钏,糯米吹项璎,归来村中卖,敲作金玉声。”从此段用物看,上述佛像似乎运用“失蜡工艺”制作。

⑰ 延祐四年:1317 年。

⑱ 燃灯弥勒佛:《大智度论》:“如燃灯佛生时,一切身边如灯。故名燃灯太子。作佛亦名燃灯。”释迦牟尼佛前世曾向该佛献莲花,而被预言九十一劫后于“此贤劫(即现在之劫)成佛。因此,燃灯佛是过去佛。弥勒是将要成为佛的菩萨,也就是未来佛。此处所说,应是“竖三世佛”。

⑲ 安奉:安置之意。

⑳ 钑:镂刻之意。

㉑ 本节所述材料表明造像也是运用“失蜡工艺”的铸造方法。

㉒ 佛样:即佛造型样式。

㉓ 五护佛:不详确指,从文意看,是与五方佛,对应的五佛,五方佛或即《大日经疏》之中因、东因之佛,中因是大日佛、宝积佛、宝生佛、无量寿佛、不空成就佛,分别为中、东、南、西、北。东因是宝幢佛、宝生佛、无量寿佛、不空成就佛、大日佛,分别是东、南、西、北、中。

㉔ 至治元年:1321 年。

㉕ 假七宝:系代用品。七宝,七种珍贵材料,佛教各经说法不一,《法华经》说是:金、银、琉璃、砗磲、玛瑙、真珠、玫瑰;《无量寿经》说是:金、银、琉璃、玻璃、珊瑚、玛瑙、砗磲;《阿弥陀经》等认为是:金、银、琉璃、玻璃、砗磲、赤珠、玛瑙;《般若经》说是:金、银、琉璃、砗磲、玛瑙、琥珀、珊瑚。

㉖ 布裹漆:即布胎漆造像,脱胎。

㉗ 枱钑:大意是背光、座都用铜铸出平面加凿刻。

㉘ 天历二年:1329 年。

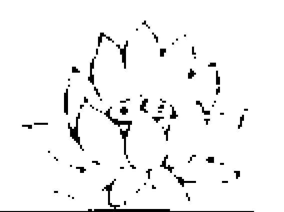
㉙ 救度佛母:佛母之一种,从下文看,救度从二臂到十臂不等。

㉚ 咸造出蜡:指全用失蜡工艺法铸造。

㉛ 鍮石须弥座:黄铜质地须弥座。

㉜ 铜光焰九扇:铜质地背光九面。

㉝ 宝今:疑为宝公之误。



⑭ 宝公菩萨:南朝齐、梁时僧人宝志,亦作保志,生于418年,卒于514年。俗姓朱,籍贯金城(今甘肃兰州),南朝宋太初元年(453)后在江南影响渐大,数传有神力,被齐武帝、梁武帝视为“神僧”。《高僧传》卷十记其“现真形,光相如菩萨像焉”。天监十三年(514)逝前对人说“菩萨将去”,无疾而终。其遗像“处处存焉”。墓在今南京灵谷寺附近。四川大足石篆山石窟二号龛有北宋“志公和尚龛”,据此估计文中“宝公菩萨”可能即此志公。